

FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

LA CONTROVERSE
SUR LA
MORALITÉ DU THÉÂTRE
APRÈS LA LETTRE A D'ALEMBERT
DE J.-J. ROUSSEAU

THÈSE POUR LE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ

Présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAR

Margaret M. MOFFAT



E. DE BOCCARD, Editeur
1, Rue de Médicis, 1
PARIS (VI^e)

1930



Digitized by the Internet Archive
in 2026

FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

LA CONTROVERSE
SUR LA
MORALITÉ DU THÉÂTRE
APRÈS LA LETTRE A D'ALEMBERT
DE J.-J. ROUSSEAU

THÈSE POUR LE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ

Présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAR

Margaret M. MOFFAT



E. DE BOCCARD, Editeur
1, Rue de Médicis, 1
PARIS (VI^e)

1930



AVANT-PROPOS

« Quelle est la valeur morale du théâtre ? Le théâtre doit-il être et que doit-il être ? Ses effets peuvent-ils et doivent-ils être bons sur la société ou l'individu ? Le devoir est-il de le supprimer ou de le conserver¹ » ?

Cette question est d'autant plus complexe qu'elle s'est présentée sous ces deux aspects : quelle est l'influence morale du théâtre ? et quelle doit être la situation sociale des acteurs, interprètes des auteurs dramatiques ? Elle se range parmi les grands problèmes qui ont de tous temps agité les esprits, et qui sont encore loin d'être résolus. Dès les origines de la littérature dramatique, elle a été discutée dans tous les pays, mais jamais avec autant d'ardeur qu'en France.

Dès qu'il cesse d'être l'interprète de la pensée religieuse (son but primitif), le théâtre prenant son essor en France, pays catholique, se heurte aux principes austères de la morale chrétienne. Vers le milieu du xvi^e siècle, la querelle s'engage vivement. Il y va de l'existence même du théâtre, et la discussion prend une importance extrême.

La riche littérature qu'offre à ce sujet le siècle de Corneille, de Racine et de Molière, a tenté plus d'un écri-

1. Cité d'après L. Bourquin. « La controverse sur la comédie au xviii^e siècle et la lettre à d'Alembert sur les spectacles ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier-mars 1919, p. 43.

vain, entre autres, Saint-Marc Girardin, Deschanel, Larroumet, et Brunel. Celui qui l'a dépouillée avec le plus de clarté et de méthode, est Louis Bourquin. Il a consacré au xviii^e siècle les premiers chapitres d'une belle étude intitulée : « La controverse sur la comédie au xviii^e siècle, et la lettre à d'Alembert sur les spectacles. »

Jusqu'alors le xviii^e siècle avait été singulièrement négligé. Dans ce mémoire préparé pour le Diplôme d'Etudes Supérieures, Bourquin, élève des plus illustres parmi ceux de l'Ecole normale supérieure, entreprit de suppléer à cette lacune et de montrer le rôle de la Lettre à d'Alembert dans l'histoire de la controverse théâtrale. Il se proposait d'en faire plus tard une thèse de doctorat, mais la guerre vint l'interrompre en plein travail. Il fut des premiers à s'offrir pour la cause de la justice et de la liberté, mais c'est aussi parmi les premiers qu'il tomba héroïquement en 1915.

La *Revue d'histoire littéraire* a publié en 1919, 1920, et 1921, les premiers chapitres de son étude. Malheureusement après la mort de M. Bonnefon, on en a cherché en vain la suite. Venant un jour à lire ce mémoire incomplet, et frappée par les renseignements curieux qu'il apporte pour servir l'histoire de l'évolution morale au xviii^e siècle, nous avons conçu l'idée bien téméraire de le reprendre là où il s'arrête, (1754), et d'essayer selon nos faibles moyens de le terminer. Cependant le retentissement même de la querelle suscitée par Rousseau, et la place qu'elle prend dans la lutte à outrance des idées philosophiques contre la tradition religieuse, entrai-

nent notre étude bien au delà du projet initial de Bourquin. Nous sommes conduite ainsi à envisager le développement de la controverse jusqu'à la fin du siècle. L'année 1789, qui marque la fin de l'Ancien Régime, s'est imposée comme terme de nos recherches. Elle marquait le début d'une ère nouvelle pour la France. Les acteurs allaient de ce fait s'engager dans une autre voie; désormais ils allaient connaître des privilèges sociaux qui jusqu'alors leur avaient été refusés.

Le sujet de notre travail est donc l'histoire de la controverse sur le théâtre dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Suivant l'ordre chronologique qui s'impose dans un ouvrage de ce genre, nous nous sommes proposé d'étudier à l'aide de tous les textes susceptibles de fournir quelque éclaircissement; (ouvrages écrits pour et contre le théâtre, mémoires, journaux, correspondances, sermons, mandements du clergé, etc.), les différentes phases de la lutte à partir de 1754. De plus, nous avons cru indispensable, par une introduction, de situer cette controverse dans l'histoire générale de la discussion en France, pour établir aussi exactement que possible son caractère et sa portée.

Nous n'avons qu'un scrupule en terminant ce travail, c'est d'avoir essayé d'atteindre d'une manière si imparfaite, le but que se proposait Bourquin. Il s'est sacrifié pour l'avenir des foyers, pour l'avenir de la civilisation, des arts, pour l'existence même de la langue française, à laquelle sa jeunesse promettait de donner un si riche talent. Nous nous estimerons heureuse si cette étude

malgré son imperfection, peut être offerte en hommage à sa mémoire.

En concluant, nous nous permettrons d'adresser à M. Mornet l'expression déferente de notre reconnaissance, puisqu'il a bien voulu nous guider et nous aider de ses conseils éclairés, dans la tâche que nous nous étions tracée.

INTRODUCTION

La Controverse sur la Moralité du Théâtre en France avant 1754

On peut, comme l'ont fait tous les ennemis du théâtre, trouver les origines de la controverse chez les païens.

Né en Grèce à l'occasion des fêtes de Bacchus, l'art dramatique y fut porté à la scène par des hommes de condition libre, et ayant reçu presque aussitôt une consécration officielle, se vit ainsi recommandé à l'estime de tous. Il est vrai que le père même de la poésie dramatique, Homère, fut chassé de la république idéale de Platon comme corrupteur, et qu'en s'élevant contre le théâtre parce qu'il « nourrit et arrose les passions¹ » Platon fournit le point de départ de toute la controverse. Il est vrai aussi qu'Aristote ne permettait point à la jeunesse d'assister au théâtre. Cependant, malgré ces exceptions, la tragédie conserva toujours en Grèce le caractère d'une cérémonie religieuse, et le théâtre étant partout respecté, les acteurs par conséquent étaient considérés comme des citoyens, et honorés d'une fonction nationale.

1. *De Republica*, Lib. 10. Cité d'après le P. R. Joly. *Lettres historiques et critiques sur les spectacles adressées à Mlle Clairon*, Avignon, 1762, p. 155.

Il n'en était pas de même à Rome, tant s'en faut, et ce ne fut qu'en 389 avant Jésus-Christ que, sous l'empire de circonstances imprévues, les premiers germes de l'art dramatique s'introduisirent dans l'Italie. Rome étant ravagée par une épidémie terrible, on se décida à faire venir des « ludiones » d'Etrurie, et on célébra des jeux scéniques. Le fléau disparut, mais l'institution demeura, se développa, et disputa bientôt au cirque et à l'arène, la faveur du public. Cependant, tandis que les Grecs atteignirent la haute région des plaisirs intellectuels dans leur répertoire, les Romains s'arrêtèrent à des spectacles plus grossiers; leurs théâtres n'étaient le plus souvent que des lieux de débauche et des scènes d'obscénité. L'on ne s'étonne donc pas de trouver dans les écrits des moralistes, des protestations nombreuses contre cet amusement. Cicéron contestait la prétention qu'avait déjà de son temps la comédie d'être une école de bonnes mœurs¹. Sénèque appréhendait qu'on ne perdît la santé de l'âme en fréquentant les spectacles, et s'exprimait sur ce sujet de sa manière véhémence : « Celui qui fréquente les spectacles n'est pas seulement un oisif c'est un malade, que dis-je? c'est un mort². » Enfin Ovide lui-même convenait qu'il n'y avait rien de plus pernicieux que le théâtre³. Passionnée pour les représentations scéniques, la nation n'écoutait point ces reproches, mais par une contradiction qui semble étrange au premier abord, ce même peuple accablait

1. *Tusculanes*, lib. 4.

2. *Le vita beata*, epit. 7, cité par G. Larroumet. *Etudes d'histoire et de critique dramatiques*, Série I, Paris 1892, p. 210.

3. *Tristes*. Lib. II, epist. 1.

de son mépris les acteurs de qui il ne pouvait ni ne voulait se passer. Ce fait curieux s'explique facilement, car non seulement les acteurs étaient des esclaves de mœurs viles, mais c'étaient aussi en grande partie des Grecs, haïs et méprisés par les Romains. Bientôt, la loi du préteur, exprimant la volonté populaire, frappa d'infamie tous ceux qui « moyennant salaire s'engagent à paraître sur une scène publique en qualité de chanteurs, comédiens, danseurs, musiciens, pantomines ou acteurs en général, et qui mettent cet engagement à exécution étant âgés de plus de vingt-cinq ans¹. » Livrés par leur métier à la honte et à l'infamie, les gens de théâtre se recrutèrent pendant de longs siècles parmi les esclaves et les affranchis, et à l'époque de la corruption des dernières années de la république, quand des chevaliers même montèrent sur la scène, la loi maintint toujours l'ostracisme qui excluait les acteurs de leur tribu et du droit de suffrage, et les rendait en somme les parias de la société.

Jusqu'ici il n'a pas été question d'une controverse théâtrale. Quelques protestations isolées s'élevant contre le théâtre dans des conditions si diverses et dans deux pays de mœurs si différentes, ne peuvent pas être considérées comme une querelle proprement dite; cependant les arguments des païens ne manqueront pas d'être repris pendant tout le cours du débat par les ennemis du théâtre. Pour trouver dans l'antiquité une condamnation formelle des spectacles, il faut arriver au christianisme. Ici nous

1. P. Glagnier, *L'Infamie légale du Comédien; Rome, l'Eglise*, Paris, 1899 p. 26.

touchons au vif de la question et nous allons voir l'antagonisme du théâtre et de la morale, intermittent jusqu'ici, devenir permanent et aigu.

Le Christianisme apporta une nouvelle conception de la vie. Il enseigna l'abnégation et la mortification des passions, en proposant à l'homme l'image d'une vie céleste qui devait désormais seule le préoccuper. Le théâtre, on le voit bien, ne pouvait pas se justifier auprès de cette morale sévère; sa cruauté, son réalisme brutal, son indigne corruption le rendaient aux yeux des chrétiens « le temple du démon et l'abomination même¹ ». Tertullien ouvrit l'attaque en dénonçant le théâtre comme impie, immoral, ennemi de la chasteté, et surtout comme une distraction qui éloignait les fidèles de Dieu. Après lui, tous les pères de l'Eglise — notamment St Cyprien, St Chrysostome, St Jérôme, St Augustin, St Ambroise, reprirent à leur tour les mêmes arguments, et condamnèrent le théâtre. Toutefois, non satisfaite d'avoir attaqué les spectacles, l'église voulut réprimer la passion du théâtre dans ses fidèles mêmes, et plusieurs conciles prononcèrent des défenses formelles contre ceux qui assistaient aux spectacles. Ne voulant pas excommunier les fidèles qui, malgré ses exhortations continuaient à aller au théâtre, — car il aurait fallu en excommunier la majeure partie, elle tenta d'empêcher le recrutement des acteurs en ajoutant à l'infamie romaine une sanction théologique. La condition, les mœurs dépravées des gens de cette profession, et le danger manifeste des

1. Villemain, *Tableau de la littérature française au XV^e siècle*, Paris, 1882, Vol. II p. 247.

pièces qu'ils représentaient ne lui laissaient pas d'autre solution que celle de l'ostracisme religieux. En 314 le premier concile d'Arles lança la peine d'excommunication contre tous les comédiens, mimes, farceurs, bateleurs sans exception, et cette condamnation fut renouvelée par plusieurs conciles postérieurs¹. Désormais les acteurs étaient privés des sacrements pendant la vie, et de la sépulture chrétienne à la mort, à moins de renoncer formellement à leur profession. Jusqu'au sac de Rome en 452, moment où le théâtre antique cessa d'être joué, l'église ne changea pas d'opinion et conserva la même attitude envers les amusements scéniques.

Nous arrivons ainsi aux temps modernes. Peu à peu, sous l'effort des siècles, une nouvelle société sortit rajeunie des ruines du monde antique. Alors un changement radical se produisit. Ce fut dans l'église même que le théâtre débuta en France au Moyen-âge, et durant de longs siècles les mystères reçurent d'elle leur inspiration, et restèrent sous son autorité. Quant au théâtre comique il ne lui échappait pas entièrement non plus, puisque là encore prêtres et laïques se trouvaient mêlés; mais assurée de son autorité sur les âmes, et ayant abandonné la discipline des anciens jours, l'église ne sentait pas le mal. Ses docteurs mêmes, à cette époque, allaient jusqu'à déclarer les représentations dramatiques inoffensives de leur nature. Ainsi saint Thomas écrivait : « Le diver-

1. Voici d'après Oagnier, *op. cit.*, p. 139, le texte du cinquième canon du premier Concile d'Arles... « Quant aux acteurs on a décidé qu'ils seraient excommuniés tant qu'ils joueraient ». Le deuxième Concile d'Arles (452), et le Concile de Constantinople (680), renouvelèrent cette condamnation.

tissement est nécessaire à la conservation de la vie humaine... Ce métier (d'acteur), n'est pas illicite en soi, et les histrions ne sont pas en état de péché pourvu qu'ils usent du jeu avec modération¹ », et en cela il était soutenu par saint Bonaventure et saint Antonin. Au xvi^e siècle, cependant, à mesure que la Renaissance d'une part, et de l'autre la Réforme accusaient l'incompatibilité du théâtre et des règles de la vie chrétienne rappelée à sa pureté primitive, ce théâtre sacré, qui avait pris un caractère de plus en plus séculier depuis qu'il était passé sous la direction de diverses confréries, devint pour l'Eglise un tel embarras, qu'elle finit par le répudier. Après maintes injonctions et plaintes, le 17 novembre 1548, à l'instigation du clergé, un arrêt du parlement fit défense aux Confrères de la Passion de représenter à l'avenir des pièces à sujets sacrés. Ce fut la première rupture entre l'Eglise et le théâtre en France. L'Eglise s'étant libérée de toute complicité avec le théâtre, l'affaire s'en tint là pendant près d'un siècle, et tandis que dès le commencement du xvi^e siècle la lutte s'engageait déjà activement à l'étranger, en Angleterre², en Italie³, et en Espagne⁴, elle ne reprit vie en France que bien avant dans le xvii^e siècle.

1. Voir G. Larroumet, *op. cit.*, p. 216.

2. Là on chasse les acteurs, on les bâillonne, on les comprime de toutes parts. En 1577 Northcote publie un livre violent contre le drame; en 1579, Gosson publie *L'école du désordre*; enfin Prynne lance son terrible *Fouet des Histrions*, qui lui coûte les deux oreilles, mais qui réussit à chasser les acteurs. Entre 1633 et 1640, le théâtre anglais reste mort, frappé d'anathème. Voir E. Deschanel, *La Vie des Comédiens*, Leipzig, s. d., pp. 140-141.

3. Des comédiens entreprennent la défense du théâtre et attirent une réponse de la part de D. Fransisco del Monacho, intitulée *Siculi in drepanitani in actores et spectatores comædiarum nostri temporis Parænesis*, 1630.

4. En 1618, Fructuoso Bisbe y Vidal développe la doctrine que c'est

La cause en est assez claire. Le théâtre français, encore dans sa prime enfance, n'était pas assez populaire pour devenir un sujet de grande inquiétude pour les moralistes ou les religieux chargés de la conscience de leur temps. Mais après les hésitations du début, lorsque, avec les chefs-d'œuvre de Corneille et de Racine, il entra dans sa véritable voie, l'attrait souverain par lequel il conquiert tous les cœurs, fut la peinture animée des passions, et surtout de la passion la plus séduisante, la plus profane : de l'amour. Le théâtre devint ainsi avec tout le prestige d'un art perfectionné, « l'image agréable, parfois ravissante, des faiblesses humaines, de ce qui pour le chrétien est misère naturelle, déchéance, source de péché, obstacle à la Grâce et au Salut¹. » Alors l'Eglise, poussée dans la voie du rigorisme par la rivalité entre Jésuites et Jansénistes, ne tarda pas à le regarder comme une menace sérieuse. La protection royale accordée au théâtre ajoutait à son anxiété. Elle voyait deux troupes régulières d'acteurs entretenues par le roi, et protégées par le cardinal duc de Richelieu². En 1639, Georges de Scudéry publia une apologie du théâtre où il combattait le préjugé public contre les acteurs, dû en partie à la réputation fort équivoque qu'avaient laissée les histrions des siècles précédents, et qui était partout répandue en France. Mais voici pis encore : en 1641, Louis XIII, cédant aux instances de Richelieu, déclara que moyen-

péché mortel d'aller au théâtre, voir L. Bourquin, *op. cit.*, R. H. L., janvier-mars 1919 p. 47.

1. J.-J. Rousseau, *Lettre sur les Spectacles*, édition Hachette, Introduction par L. Brunel, p. XI.

2. La Troupe Royale établie à l'Hôtel de Bourgogne, et la Troupe du Marais.

nant une conduite honorable, les acteurs seraient dorénavant relevés de l'infamie prononcée contre eux par la loi romaine de règle en France¹. La peine d'infamie existant depuis l'antiquité n'était plus ! La profession était réhabilitée et replacée dans le droit commun ! L'Eglise ne pouvait plus se taire sans paraître renoncer à sa haute magistrature morale. Quand parut donc seulement en 1657 la « *Pratique du Théâtre* », œuvre rédigée par l'abbé d'Aubignac en 1640, en faveur de la réhabilitation des acteurs et de la réforme du théâtre, elle éveilla bien des susceptibilités².

Les Jansénistes, plus sévères que les Jésuites, combattirent au premier rang les doctrines de l'abbé d'Aubignac. Nicole ne se contentait pas dans son « *Traité de la Comédie* » (1659), de censurer les partisans du théâtre; il cherchait avec une sagacité admirable quelle est la nature de l'émotion dramatique. Il était amené par ses recherches à cette conclusion, que le théâtre ne plaît au public que dans la mesure où il émeut ses passions, et que par conséquent tout chrétien devait éviter le théâtre. Cette fois, c'était bien entre la morale chrétienne et l'existence même du théâtre que le débat

1. Voici le texte de cette déclaration que nous citons d'après le livre de Dussane, s. l. n. d., intitulé, *La Comédie Française*, p. 26 : « Nous avons fait et faisons très expresses inhibitions et défenses... à tous comédiens de représenter aucunes actions malhonnêtes, ni d'user d'aucunes paroles lascives... qui puissent blesser l'honnêteté publique... Et en cas que lesdits comédiens règlent tellement les actions du théâtre, qu'elles soient du tout exemptes d'impureté, Nous voulons que leur exercice qui peut innocemment divertir nos Peuples de diverses occupations mauvaises, ne puisse leur être imputé à blâme, ni préjudicier à leur réputation dans le commerce public ».

2. L'étude de Bourquin commence à partir de ce point. En l'augmentant par le résultat de recherches personnelles, nous résumerons les faits aillants de la querelle avant 1754.

était ouvert, puisque l'examen de Nicole portait sur des spectacles où le goût, où les bienséances, où la morale telle que le monde l'entend étaient respectés. Censuré sous cette forme, sous laquelle le théâtre pouvait-il se défendre ?

En 1666, la fâcheuse querelle entre Desmarets de Saint-Sorlin et Port Royal, attira Racine dans la lice comme défenseur du théâtre. Se croyant visé par le mot de Nicole qui avait traité les auteurs dramatiques « d'empoisonneurs publics, non des corps mais des âmes », Racine répondit par une lettre mordante où se trouve la phrase suivante : « Nous ne trouvons pas étrange que vous damniez les poètes, vous en damnez bien d'autres encore ; ce qui nous surprend c'est de voir que vous voulez empêcher les hommes de les honorer¹ ». Mais ce fut un autre événement qui transforma en une véritable passion, la polémique chrétienne contre le théâtre. Non content de se borner au domaine des passions, le théâtre empiétait sur celui de l'église, et affichait la prétention de donner des leçons de morale. « Il distinguait entre la vraie et la fausse dévotion. Il livrait celle-ci au sarcasme, sans crainte de compromettre celle-là. Coup sur coup l'on voyait paraître *Don Juan* et *Tartuffe*². » Le clergé s'émut. Pour justifier Tartuffe, Molière fut amené à soutenir l'utilité du théâtre. « La comédie n'étant autre chose qu'un poème ingénieux qui par ses leçons reprend les défauts des hommes, on ne saurait la censurer sans

1. Voir G. Maugras, *Les Comédiens hors la Loi*, 2^e édit., Paris, 1887, p. 114.

2. G. Larroumet *op. cit.*, p. 220.

injustice », écrivait-il dans une préface¹. Mais il n'apaisa pas l'indignation du clergé. Bourdaloue dénonça Tartuffe du haut de la chaire, et Bossuet suivit son exemple. L'archevêque de Paris, Hardouin de Péréfixe riposta de son côté, en menaçant d'excommunier quiconque jouait ou lisait la pièce; enfin, le Prince de Conti devenu dévot, rédigea un *Traité de la Comédie et des Spectacles selon la tradition de l'Eglise tiré des Conciles et des Saints Pères*². Cet ouvrage, que Saint-Marc Girardin considère comme « un des meilleurs ouvrages du xvii^e siècle³ » est pour ainsi dire le répertoire de tout ce qui a jamais été dit contre le théâtre par les Pères de l'Eglise, par les théologiens, les Conciles, et les Canons. A ce recueil se joint la profession de foi du prince lui-même, et sa doctrine est celle de tout Port Royal, à savoir l'incompatibilité entre les principes ascétiques du catholicisme, et la fréquentation du théâtre.

Tartuffe ramena donc l'église à son ancienne sévérité; partout le clergé revenant à la discipline des premiers siècles, releva de l'oubli les canons prononçant excommunication contre les acteurs, canons qui, quoique admis, en France et reconnus par le Gouvernement parmi les canons immuables de l'Eglise Gallicane, étaient depuis longtemps tombés en désuétude. Molière fut le premier à en être frappé; tout le monde sait quel scandale suivit sa mort. Partout la représentation théâtrale est con-

1. Molière, *Œuvres complètes*, édit. Hachette, 1888, Vol. II, p. 272.

2. 1667.

3. Saint-Marc Girardin, *J.-J. Rousseau, sa vie et ses ouvrages*, Paris, 1875, vol. II, p. 21.

damnée, et personne n'ose la défendre. En 1677, Racine se repent et abjure ses œuvres. Dans leurs sermons, les Pères Cheminai, Giroust, Sénault, de la Colombière. et Lejeune, tonnent contre le théâtre et les gens de théâtre. Enfin le roi lui-même, autrefois si zélé protecteur du théâtre, cédant à l'influence de Mme de Maintenon, se range et fait pénitence. En 1686 dans un sermon prêché devant le roi et toute la cour, le Père Soanen dénonce les spectacles comme les œuvres du démon et les plus terribles écueils pour l'innocence et la vertu. C'était le triomphe de l'Eglise, et pendant longtemps personne n'osa élever la voix contre son autorité.

Six ans plus tard un nouveau scandale éclate. Un ecclésiastique, théatin, le Père Caffaro, osa déclarer au poète Boursault dans sa *Lettre d'un Théologien illustre*, publiée en 1694 en tête de l'édition des œuvres de ce poète, que les spectacles n'étant plus ce que les Pères avaient jadis condamnés, ils pouvaient être autorisés quelquefois, et que d'ailleurs, ils offraient un délassement pour l'esprit. Ces théories modérées attirèrent sur le P. Caffaro une pluie de réponses indignées de la part de Le Level, du P. Lagrange, du P. Lebrun, du P. Gerbais et d'autres, mais la plus retentissante et la seule qui soit restée acquise à la littérature, est la réponse éloquente de Bossuet, *Les Maximes et Réflexions sur la Comédie*. Reprenant la tradition des Pères de l'Eglise; montrant qu'ils n'avaient jamais varié sur la question¹, Bossuet alla droit dans sa lettre à l'argument le plus fort

1. Bossuet s'évertue même à prouver qu'on a tort de s'appuyer sur S. Thomas.

de Caffaro et par conséquent le plus propre à égarer les fidèles, savoir la prétendue purification du théâtre et l'avantage moral qui pouvait en résulter. Il déclarait que la comédie du ^{xvii}e siècle était encore plus contraire aux bonnes mœurs que celle de l'antiquité, excitant les passions chez le spectateur, et répandant partout la concupiscence par la place donnée à l'amour. Quant au programme ambitieux que formulait déjà la comédie nouvelle, la réformation du vice, il soutenait qu'elle ne pouvait corriger personne, et que tout au plus elle ne faisait qu'atténuer les ridicules. Chef-d'œuvre de doctrine, de dialectique, et d'éloquence, pour qui se plaçait au point de vue du christianisme ce livre était irréfutable, et traduisait les sentiments des meilleurs esprits qui réfléchissaient sérieusement à la question. Le P. Caffaro dut se rétracter. Se rallier à la morale chrétienne, c'était renoncer au théâtre; le siècle se rangea, et à l'exemple du Roi beaucoup de ceux qui avaient adoré le théâtre confessèrent leur erreur.

Un autre résultat immédiat de cette querelle fut un redoublement de sévérité envers les acteurs. Les mandements frappèrent dans les diocèses comédiens et comédiennes; partout refus des sacrements, refus du mariage et du baptême, refus de l'absolution, et à la mort refus de la sépulture religieuse. En 1696, on célébra un jubilé. Les comédiens français s'imaginant, dit Maugras¹ que c'était un temps de grâce pour eux comme

1. Dans son livre, *Les Comédiens hors la Loi*, p. 157. En 1680, les deux troupes de l'Hôtel de Bourgogne et de la rue Guénégaud avaient été réunies en une seule sous la direction de quatre gentilshommes de la Chambre,

pour les autres pécheurs, se présentèrent au tribunal, et furent refusés. Ils adressèrent donc au Pape Innocent XII une pétition demandant grâce. Le Pape les renvoya à la juridiction de l'archevêque de Paris. En 1701, pareille tentative, également sans succès. C'était maintenir les comédiens hors l'église. En outre cette décision affermit l'opinion publique encore très hostile aux acteurs malgré la déclaration de Louis XIII, et la tache d'infamie qu'il avait voulu effacer marqua plus fortement que jamais les gens de cette profession qui, exclus des fonctions publiques, impuissants à témoigner en justice, et soumis à la bonne volonté des quatre gentilshommes de la Chambre, étaient en effet considérés comme hors la loi.

Soutenir la cause du théâtre après que l'Eglise eût montré aussi violemment son autorité, ne pouvait que paraître téméraire. Des partisans du théâtre ne manquèrent pourtant pas de le faire pendant les dernières années si malheureuses du règne de Louis XIV, François Gacon dans *Le Poète sans jard* (1701), et Chavigni de Saint-Martin dans *Le Triomphe de la Comédie* (1706), se trouvèrent d'accord pour repousser les arguments de Bossuet et de l'Eglise. Tous deux ils attaquaient l'opulence et le faste des mœurs de certains prélats qui prêchaient l'abstinence des plaisirs; tous deux maintenaient que le théâtre de Corneille, de Racine et de Molière n'était pas atteint par les anathèmes des Pères de l'Eglise; enfin et surtout tous deux présentaient le théâtre comme un divertissement utile à la société et nécessaire aux hommes occupés. Haine du clergé,

•

souci du bien général et des agréments de la vie de société, voilà déjà deux éléments de l'esprit philosophique du xviii^e siècle, qui se manifestaient à propos du théâtre.

La querelle au xviii^e siècle avait été presque exclusivement théologique. Elle avait fait ressortir l'incompatibilité entre la morale chrétienne et l'existence même du théâtre, mais en même temps certains polémistes avaient refusé à l'Eglise le droit de trancher cette question, et soutenu au contraire, que le théâtre se justifiait en lui-même par son utilité sociale. Quant au public, « les grands exemples pour » dont Bossuet avait parlé, balançaient tout naturellement dans les esprits « les grands principes contre ». Indifférente à ces disputes entre prélats et auteurs, la foule, une fois le scandale de 1694 passé, ne cessa d'applaudir Molière et les pièces souvent licencieuses de Regnard, de Dancourt et de Dufresny, et à cette époque, dit Bourquin, « le seul obstacle qu'elle ait jamais rencontré à la satisfaction de son goût pour le théâtre, ce n'est pas la crainte de l'enfer en l'autre vie et des censures religieuses en celle-ci, mais bien la pénurie et le manque des ressources qui permettent de louer une loge ou une place¹ ».

Dès le début du xviii^e siècle la querelle reprit de plus belle. Cette fois elle devait prendre un tout autre caractère à cause de l'évolution sociale et morale qui s'accomplissait sourdement mais très sûrement dans les esprits.

Au commencement du siècle, la discipline politique et

1. L. Bourquin, *op. cit.*, *R. H. L.*, janvier-mars, 1919, p. 86.

religieuse qui au ^{xvii}^e siècle avait groupé la nation autour du roi, les consciences autour du catholicisme, les esprits autour des doctrines, s'affaiblissait. En politique, les déboires et les défaites des dernières années si tristes du « grand siècle », avaient apporté la famine et de lourds impôts. La noblesse, corrompue et inutile, perdait son ascendant et s'avalissait, et devant cet écroulement de l'ancien idéal monarchique, l'idée de la fonction sociale de la royauté s'effaçait. Divisée par les disputes entre Gallicans et Ultramontains au ^{xvii}^e siècle, l'Eglise se trouvait au début du nouveau siècle absorbée par de graves divisions intestines amenées par l'enregistrement de la bulle « Unigenitus ». Dans ses efforts redoublés pour défendre ses dogmes, et de plus en plus en butte à la censure de ses ennemis, elle perdait peu à peu la direction des âmes. Or, cette évolution qui se montrait de jour en jour plus sensible, devait modifier considérablement la controverse.

L'austérité et la dévotion des dernières années de Louis XIV, furent suivies durant la Régence d'un débordement d'impiété, et d'une licence effrénée. Le théâtre n'était pas le moins recherché des divertissements auxquels toutes les classes s'adonnèrent alors avec passion. Depuis 1714, Lesage avait créé l'opéra-comique; deux ans plus tard le Régent donna des preuves de son goût pour le théâtre en rappelant les Comédiens italiens, chassés par le vieux roi à la suite de la querelle de 1694, et ce même public qui avait secondé le roi en privant les acteurs d'un asile affluait, maintenant à leurs représentations. Leur salle était comble chaque soir. Le temps

était mûr pour un autre Bossuet, et aucun adversaire ne se mit en lice pour arrêter les progrès du théâtre. Massillon pourtant ne cessait pas de revenir sur ce sujet dans ses sermons¹. Mais il ne savait pas donner à ses arguments, empruntés en grande partie à Tertullien, l'acuité et la force qu'ils avaient dans les *Maximes et Réflexions*. D'ailleurs Massillon n'attaquait le théâtre que comme un divertissement parmi d'autres également contraires à l'esprit du christianisme. En outre il combattait seul, car en raison même des divisions d'opinion existant parmi les théologiens, l'église, trop préoccupée à parer les coups qu'on portait à ses dogmes, ne songeait guère à la comédie, et sous l'influence des faits ambiants, la controverse sortit du domaine de la théologie non pour s'éteindre, mais pour renaître sous une autre forme au moment de la querelle des Anciens et des Modernes, ressuscitée aux environs de 1713.

Au cours des discussions qui s'engagèrent alors entre les partisans et adversaires des Anciens, la question de la valeur morale du théâtre ne tarda pas à se poser. Dans sa *Poétique d'Aristote*², Dacier se montrait partisan déclaré de la tragédie qui lui paraissait « le seul divertissement où les hommes puissent trouver l'agréable avec l'utile ». Celle-ci représentant non seulement la punition que les crimes volontaires attirent toujours sur leur auteur, mais aussi les malheurs qui suivent même des fautes involontaires, est parfaite en ce qu'elle

1. Sermon pour le deuxième dimanche de Carême; Sermon sur le petit nombre des élus; Sermon sur l'aumône.

2. 1692.

nous apprend à modérer, à juger nos passions. Loin donc d'aller contre les principes religieux, la tragédie les seconde en amenant les hommes à la vertu.

Ennemi né du théâtre et de toute sorte d'amusement, Frain du Tremblay soutint la thèse opposée dans son *Discours sur l'origine de la Poésie* publié en 1713. Il refusa au théâtre le pouvoir de réformer les mœurs, et quant aux comédiens « il faudrait, dit-il, être bien incrédule et bien ignorant sur l'état des choses du monde, pour se persuader que les comédiens fussent le soutien du bon ordre de la société civile, et les protecteurs des lois¹ ».

Bien plus curieuses étaient les idées de l'abbé Terrasson, homme du « nouveau temps », qui, à l'occasion de sa *Dissertation critique sur l'Iliade* publiée en 1715, composa en même temps une poétique et une apologie du théâtre. A la suite de Dacier, il fondait sa poétique sur l'assertion que « la poésie tire sa beauté la plus essentielle et son agrément le plus sûr de la morale qu'on y fait entrer² ». Il prenait ensuite la défense de Molière, et cependant, si satisfait qu'il se montrât des intentions de Molière, Terrasson ne pouvait oublier que la religion chrétienne exige une vertu austère qui n'était point dans les comédies de son auteur, et c'est à ce sujet qu'il fit une distinction curieuse. « Il faut bien prendre garde, dit-il, qu'il ne s'agit chez les poètes que de la morale civile et humaine³ ». Le but de tout auteur étant d'être utile,

1. Cité par Bourquin, *op. cit.*, *R. H. L.*, octobre-décembre 1919, p. 565.

2. *Dissertation sur l'Iliade*, 1715. Part. III, sect. I, chap. I, p. 149.

3. Bourquin, *op. cit.*, *R. H. L.*, octobre-décembre 1919, p. 569.

ce qu'il faut, c'est être utile par la voie la plus facile; par les agréments et les séductions dont s'entoure l'action dramatique comique ou tragique, elle insinue dans tous les cœurs des leçons utiles. « Je sais bien, conclut Terrasson, que toutes ces vertus seraient plus méritoires si elles entraient dans l'âme par la voie de l'instruction chrétienne; aussi les prédicateurs ont très grande raison de détourner des spectacles leurs auditeurs capables d'une meilleure école, mais le gros du monde ne l'est point, et il est cependant de l'intérêt public que les hommes ne soient point des barbares et des scélérats »¹.

L'apologie de l'abbé Terrasson laissait bien loin derrière elle celles du xvii^e siècle. Il ne s'agissait nullement avec lui de concilier le théâtre avec l'Eglise. Nettement il faisait la distinction entre la morale civile et humaine, et la morale chrétienne, et déclarait l'art dramatique utile au peuple et à l'Etat. Ce fut ainsi que la Querelle des Anciens et des Modernes mit en lumière l'opposition existant entre le xvii^e et le xviii^e siècle. Terrasson ne faisait guère que constater un état de choses qui durait depuis plusieurs années. L'ancien idéal d'ascétisme faisait place à un idéal de bonheur et de plaisir, et la douce philosophie de Saint-Evremond s'affermissait et se développait. Tandis qu'au xvii^e siècle le débat s'était poursuivi entre la morale chrétienne et l'existence même du théâtre, dès le début du xviii^e siècle, avec l'affaiblissement de l'opposition religieuse et les progrès de la

1. Bourquin. *op. cit.* R. H. L. Octobre-décembre 1919. p. 571,

morale du bonheur, le théâtre se relevait et paraissait un divertissement utile à la collectivité, et qui n'avait plus à se justifier devant l'Eglise et la morale chrétienne, puisqu'il tirait toute sa légitimité des services qu'il rendait au corps social.

Les partisans du théâtre faisaient de grands progrès. Le *Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage* de Jérémie Collier, traduit par le Père Courbeville en 1715, n'eut d'autre effet que de faire paraître dans un jour favorable le théâtre français, qui semblait d'autant plus moral que le théâtre anglais, d'après Collier, était plus corrompu, et quand cette même année on réédita la *Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac, ce fut le triomphe et la consécration des idées de l'abbé Terrasson.

Dans ses *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture* publiées en 1719, l'abbé Dubos souscrit aux idées nouvelles. Lui aussi, tout en déplorant le rôle excessif de l'amour sur le théâtre, soutenait que l'art dramatique est utile et bon à condition qu'on l'emploie bien. « La tragédie, disait-il, purge les passions à peu près comme les remèdes guérissent, et comme les armes défensives garantissent des coups des armes offensives¹. » A l'abbé Terrasson et à l'abbé Dubos, il faut ajouter l'abbé de Saint-Pierre qui, dans un « Projet pour rendre les spectacles plus utiles à l'Etat² », se montra partisan chaleureux du théâtre. Comme Terrasson il avait toute confiance dans l'efficacité des spectacles; comme lui

1. *Réflexions sur la Poésie*... Vol. I, p. 461.

2. *Œuvres*, 1728-1730 vol. II, p. 176 et suiv.

il voulait faire de l'utilité publique le but de tout poème dramatique. « Il faut, dit-il, que le poète rende le spectacle utile, et que les mœurs en deviennent plus aimables, plus désirables et surtout plus innocentes », et il fit ce que l'abbé Terrasson n'avait pas cru nécessaire, il proposa l'institution d'un bureau de direction pour le théâtre, et de prix pour encourager dans la bonne voie, les auteurs dramatiques.

Ainsi déjà vers 1730 l'opinion des esprits ouverts aux idées nouvelles est que le théâtre peut être utile. Aux auteurs revient le soin de donner au théâtre toute sa puissance en visant moins à l'intérêt général qu'à l'estime des gens austères qui ne voient pas qu'un abîme se creuse entre la morale chrétienne et la morale civile, et qu'elles ne peuvent plus se confondre. Après tant d'ouvrages d'un caractère mondain où l'on traitait la question du point de vue de la morale civile, et de l'intérêt public, la *Dissertation sur le Poème Dramatique* de Sautour, (1729), devait paraître arriérée. C'était une apologie du théâtre dans laquelle l'auteur voulait prouver que les Pères de l'Eglise ne se trouvaient pas d'accord pour le condamner, et qu'en outre le théâtre moderne, loin d'être dangereux comme celui que les Pères avaient pros- crit, était très utile pour former le cœur et l'esprit de la jeunesse. A grand renfort d'érudition, il y opposait à l'autorité des Pères invoquée par Bossuet, celle des Saints et des théologiens modernes : saint Bonaventure saint Antonin, saint Thomas d'Aquin. Il constatait en même temps que jamais le parlement n'avait prononcé d'arrêt contre le théâtre et qu'au contraire,

Louis XIII avait approuvé les acteurs dans sa déclaration du 16 avril 1641. Ce réveil de l'ancienne controverse Bossuet-Caffaro, aggravé en 1731 par la réimpression du discours du Père Lebrun contre la comédie, décida le Père Porée, Jésuite, ancien précepteur de Voltaire, à faire une tentative de conciliation entre les deux partis. Sa démarche prouvait combien certains membres du clergé s'étaient relâchés de leurs principes à l'égard du théâtre. Dans un discours en latin sur les spectacles prononcé en 1733 au Collège Louis-le-Grand, il soutint que le théâtre par son essence pouvait être utile et bon. Avec Terrasson il estimait que le théâtre qui instruit sans en avoir l'air, peut donner des leçons de vertu aussi sûrement que les moralistes. Si donc, comme il l'avouait, le théâtre de son temps était une école de vices, si la scène soufflait dans les cœurs « un double poison... également funeste à la Religion et à l'Etat : la vengeance et l'amour », c'était la faute des auteurs et non pas de l'art.

Ennemi des tragédies et des comédies qui corrompent les mœurs, le P. Porée l'était à juste titre, mais il n'était pas ennemi du théâtre; il croyait à sa toute-puissance éducatrice et moralisatrice, et il demandait simplement qu'on le réformât. Ainsi la distinction entre les pièces bonnes et mauvaises s'établit nettement. En voici la preuve dans un exemple contemporain. Il se trouvait alors un écrivain dramatique qui répondait exactement aux exigences du P. Porée. C'était Nivelle de la Chaussée. Digne successeur de Destouches, qui, en donnant au

public ses chefs-d'œuvre. *Le Philosophe marié*, 1727, et *Le Glorieux*, 1732, avait eu le sentiment d'avoir « rendu la comédie digne de la présence des honnêtes gens¹ », La Chaussée avec ses comédies morales essayait lui aussi « d'appriivoiser les âmes scrupuleuses et de faire de ce spectacle une école où la jeunesse pût prendre en s'amusant des leçons de sagesse et de vertu². » En 1737 Riccoboni le félicita d'avoir été « l'inventeur d'une espèce de comédie que les spectateurs chrétiens pourront voir sans rougir³ », mais ce qui est plus curieux, c'est que l'évêque de Sens en le recevant à l'Académie en 1736, témoigna d'une certaine bienveillance en lui disant : « Je puis sans blesser mon caractère donner, non aux spectacles que je ne puis approuver, mais à des pièces aussi sages que les vôtres... une certaine mesure de louange⁴. » L'évêque de Sens, comme le P. Porée, donnait son approbation à des pièces morales, et se distinguait par sa modération à l'égard du théâtre.

Cette même année 1733, Voltaire, prit parti dans la controverse en s'alliant à son ancien précepteur⁵. Il devait montrer plus de zèle, et moins de modération que son maître. Poète et auteur dramatique, Voltaire aimait le théâtre à la folie : c'était la grande passion de sa vie

1. Cité d'après Bédier et Hazard, *Littérature Française illustrée*, Paris; 1923, 2 vol. in-folio. Vol. II, p. 65.

2. Nivelles de la Chaussée, *Œuvres complètes*, Paris, 1762. Vol. I. Avertissement, pp. III-IV.

3. *Ibid.*, Vol. V, p. 210.

4. *Ibid.*, vol. I. Avertissement, pp. III-IV. Censuré par les *Nouvelles Ecclésiastiques*, Languet, évêque de Sens dut rétracter cet éloge lorsqu'il reçut Marivaux à l'Académie le 11 février 1743.

5. Nous mettons ici à sa place chronologique ce développement sur Voltaire que Bourquin a omis dans son étude.

et il ne permettait pas qu'on s'en prit à son art. Il n'admettait pas que les poètes dramatiques fussent des «empoisonneurs publics des âmes» comme l'avait assuré l'austère Nicole, et il se promettait bien de ne pas imiter dans leurs pénitences, un Corneille, un Racine, ou un Quinault. Le 19 juin 1733 dans sa *Lettre à un Premier-Commis*, il annonçait le parti qu'il allait désormais prendre dans la controverse. « Les spectacles, mandait-il à son correspondant, méritent encore plus d'attention. Je ne les considère pas comme une occupation qui retire les jeunes gens de la débauche. Cette idée serait celle d'un curé ignorant. Je regarde la tragédie et la comédie comme des leçons de vertu, de raison et de bienséance. Corneille a établi une école de grandeur d'âme, Molière a fondé celle de la vie civile... Tout bien pesé, il faut être ennemi de sa patrie pour condamner nos spectacles¹. » C'était là en même temps qu'une déclaration de guerre à ses détracteurs, une profession de foi à l'utilité du théâtre.

Mais Voltaire ne se contentait pas de défendre le théâtre; dans l'épître dédicatoire de *Zaïre* imprimée cette année, il plaidait la cause des acteurs, ouvrant par là une discussion qui allait durer pendant près d'un siècle. Défenseur de l'opprimé, il s'indignait de la situation que les préjugés religieux et sociaux faisaient aux acteurs ses interprètes, et « laissant de côté les scandales des coulisses, il essaya de réhabiliter aux yeux des con-

1. Voltaire, *Œuvres complètes*, éd. Beuchot, Paris, 1880. Vol. XXXIII, pp. 353-354.

temporains la profession de comédien prise en elle-même¹». « Cet art, dira-t-il plus tard à propos de Baron, demande tous les dons de la nature... et rien n'est plus impertinent que d'attacher de la honte à réciter ce qu'il est glorieux de composer². »

Ce fut à la mort d'Adrienne Lecouvreur en 1730 qu'il attaqua pour la première fois la rigueur de l'Eglise envers les acteurs. Privé de la sépulture ecclésiastique, le corps de la favorite fut clandestinement placé dans un fiacre, et porté au milieu des chantiers sur le bord de la Seine. Indigné, Voltaire écrivit le poème où se trouvent les vers célèbres :

« Que direz-vous race future
Lorsque vous apprendrez la flétrissante injure
Qu'à ces arts désolés font des hommes cruels.
Ils privent de la sépulture,
Celle qui dans la Grèce aurait eu des autels³. »

Adrienne fut vengée, mais Voltaire dut quitter Paris. Il ne s'était pourtant pas retiré du combat, et dans l'épître dédicatoire de *Zaïre* adressée à M. Falkener, marchand anglais, il continue sa croisade en associant le nom de Molière à celui de la Lecouvreur :

« Votre Oldfield et sa devancière
Bracegirdle la minaudière,
Pour avoir su dans leurs beaux jours
Réussir au grand art de plaire,
Ayant achevé leur carrière
S'en furent avec le concours

1. J.-J. Ollivier, *Voltaire et les Comédiens interprètes de son théâtre*, Paris, 1899, Introduction p. XLX.

2. Voltaire, *Œuvres*. Vol. XLV, Siècle de Louis XIV, p. 37.

3. J.-J. Ollivier, *op. cit.*, Introduction, p. XLXIV.

De votre République entière
Sous un grand poêle de velours
Dans votre église pour toujours
Loger de superbe manière...
... Tandis que le divin Molière
Bien plus digne d'un tel honneur
A peine obtint le froid bonheur
De dormir dans un cimetière,
Et que l'aimable Lecouvreur
A qui j'ai fermé la paupière,
N'a pas eu la même faveur
De deux cierges et d'une bière¹. »

Une fois sur les rangs Voltaire ne laisse échapper aucune occasion de défendre la cause du théâtre et des acteurs. En vers, en prose, il y revient sans cesse; il veut vaincre il vaincra; Bossuet aura tort, la justice et l'humanité l'emporteront. Dans les *Lettres philosophiques* publiées en 1734, il compare de nouveau l'estime qu'on a pour les comédiens en Angleterre avec la honte dont on flétrit en France un art « autorisé par les lois, récompensé par les souverains, cultivé par les plus grands hommes² ». En même temps il condamne comme une « barbarie gothique » la sévérité de l'Eglise envers le théâtre. « Pour moi, s'écrie-t-il, j'oserais souhaiter qu'on pût supprimer en France je ne sais quels mauvais livres qu'on a imprimés contre nos spectacles³ ». Dix-sept ans plus tard il ne s'était pas adouci à l'égard des ennemis du théâtre. « L'abolition des spectacles serait, écrivit-il, une idée plus digne du siècle d'Attila que du siècle de Louis XIV⁴ ».

1. Voltaire, *Œuvres*. Vol. II, pp. 543-544.

2. *Lettres philosophiques*, éd. Lanson. Paris, 1909, Vol. II, Lettre XXIII, p. 162.

3. *Ibid.*, p. 161.

4. *Œuvres*. Vol. XIV. Siècle de Louis XIV, p. 425.

La colère de Voltaire s'explique par la haute conception qu'il a du théâtre. Il pense comme l'abbé Terrasson et comme le P. Porée que le théâtre peut et doit être l'école des beaux sentiments et des vertus. « Les aventures les plus intéressantes ne sont rien, dit-il, quand elles ne peignent pas les mœurs, et cette peinture qui est un des plus grands secrets de l'art, n'est encore qu'un amusement inutile quand elle n'inspire pas la vertu¹. » De fait il considère le théâtre « comme un puissant instrument de civilisation, la grande école du peuple, et « ce que l'esprit humain a jamais inventé de plus noble et de plus utile pour former les mœurs et pour les polir². » « Rien en effet ne rend les hommes plus sociables, n'adoucit plus leurs mœurs, ne perfectionne plus leur raison, que de les rassembler pour leur faire goûter ensemble les plaisirs purs de l'esprit³ », dira-t-il plus tard.

En entrant vers 1733 dans la discussion, Voltaire donna une impulsion nouvelle à l'opinion qui soutenait que le théâtre se justifiait par son utilité sociale, et que loin de le supprimer il suffisait en cas d'abus de le rappeler à ses hauts devoirs.

Or, vers 1740, le mouvement de réforme commencé par l'abbé de Saint-Pierre, s'accrut. Riccoboni, célèbre comédien qui avait ramené les Italiens sous la Régence, publia en 1743 un *Traité de la réformation du théâtre*. Plus sceptique que l'abbé de Saint-Pierre, il

1. Voltaire, *Œuvres*. Vol. V. Epître dédicatoire de l'Orphelin de la Chine (1755), p. 298.

2. P. Albert, *La littérature française au XVIII^e siècle*. Paris, 1895 8^e édition, p. 180.

3. Voltaire, *Œuvres*. Vol. V. Epître dédicatoire de l'Orphelin de la Chine, p. 297.

avait peu de confiance dans l'efficacité de la tragédie et de la comédie contemporaines, et il pensait que rien ne serait plus utile aux mœurs que l'abolition du théâtre. « J'avoue donc avec toute sincérité, dit-il, que je sens dans toute son étendue, le grand bien que produirait la suppression du théâtre¹. » Il comprenait en même temps l'impossibilité de le supprimer, et il s'appliquait à l'épurer. La réforme essentielle qu'il proposait était la suppression des intrigues amoureuses, et l'établissement d'une censure semblable à celle qu'avait rêvée l'abbé de Saint-Pierre.

L'abbé Yart se montra plus modéré dans ses *Observations sur la Comédie* publiées dans le *Mercur* du mois de mars 1743. Il ne doutait pas un instant de l'utilité du théâtre, et il demandait aux poètes comiques de s'attacher plus sérieusement à la correction des vices et des ridicules.

Le dernier réformateur à cette époque fut Lefranc de Pompignan. Dans une lettre adressée à Louis Racine en 1752, il déclarait que si le théâtre vise à la correction des mœurs, il n'a rien en soi de contraire à la morale chrétienne, mais que tel qu'il était de son temps, il était une école de vice. Il croyait sincèrement que Bossuet n'aurait pas parlé du théâtre comme il avait fait si le théâtre avait été moins corrompu, et il se proposait de le réformer par la censure sévère des pièces, surtout à l'égard des intrigues amoureuses.

D'accord sur les points essentiels, toute cette généra-

1. L. Riccoboni, *Traité de la Réformation du Théâtre*, s. l., 1743 Préface, p. XXV.

tion de critiques et de réformateurs qui dominait vers 1750, témoignait du progrès que la cause du théâtre avait fait dans l'opinion depuis le ^{xviii}^e siècle, depuis surtout que la morale du bonheur s'était érigée en face de l'ascétisme catholique. Or ce progrès avait amené à sa suite une sorte de réaction en faveur des acteurs qui commençaient à être reçus dans la société. Cette réaction s'accusa plus fortement à cause d'un événement arrivé en 1738, et qui a échappé à Bourquin. L'Eglise refusait alors les sacrements aux Quesnellistes. Le Parlement prenant leur défense, protesta que l'Eglise n'avait pas le droit d'infliger cette excommunication puisque la loi ne les avait pas frappés préalablement. Le clergé répondit que l'excommunication des acteurs n'avait jamais attiré les remontrances du Parlement et qu'elle était encore de règle. Le Parlement de Paris dans ses *Remontrances au Roi* du 28 juin 1738 nia qu'on pût faire entre les deux cas aucune assimilation puisque les acteurs appartenaient au nombre « de ces hommes diffamés dont le crime est aussi public que la profession qu'ils exercent est solennellement défendue¹. » Fidèle à son esprit, le parlement, cédant au préjugé populaire plaçait, les acteurs parmi les gens infâmes ! Voltaire s'en indigna, et donna libre cours à sa colère dans un opuscule vigoureux intitulé *Police des Spectacles*. Il y dénonçait l'attitude de l'Eglise envers les acteurs. « On excommuniait autrefois, disait-il, les rois de France... Actuellement on se contente d'excommunier les représentants

1. Voir G. Maugras, *Les Comédiens hors la Loi*, pp. 189-190.

des monarques, ce n'est pas les ambassadeurs que je veux dire, mais les comédiens qui sont rois et empereurs trois ou quatre fois par semaine, et qui gouvernent l'univers pour gagner leur vie¹ ». Voltaire ne comprenait pas comment on pouvait être partisan du théâtre et mépriser en même temps les acteurs. Cette contradiction le mettait hors de lui, et dans *Le Monde comme il va*, publié en 1746, il poussa à l'extrême ses revendications en faveur de cette profession. Décrivant les impressions de Babouc la première fois qu'il assiste au théâtre, il concluait ainsi : « Le devoir des rois, l'amour de la vertu, les dangers des passions étaient exprimés par des traits si vifs et si touchants, que Babouc versa des larmes. Il ne douta pas que ces héros... qu'il venait d'entendre ne fussent les prédicateurs de l'empire². » Voilà donc les acteurs érigés en prêtres à raison des belles maximesqu'ils débitent ! Jamais auparavant Voltaire n'avait osé exprimer une pensée aussi hardie. Sa haine du clergé augmentait à mesure qu'il avançait dans sa carrière, et la guerre qu'il menait contre le clergé en faveur du théâtre et des acteurs, faisait partie de celle qu'il avait entreprise contre l'intolérance et l'injustice.

Mais Voltaire n'était pas seul à défendre les acteurs. L'année suivante Raymond de Saint-Albine, un des rédacteurs du *Mer. ure*, énumérait dans son livre du *Comédien* les hautes qualités d'esprit et de cœur nécessaires au bon comédien, et ce fut aussi pour lever le préjugé

1. Voltaire, *Œuvres*. Vol. XX. Police des Spectacles (1745) pp. 233-234.

2. *Ibid.*, vol. XXI, p. 8.

clérical de l'infamie des comédiens, que Fagan publia en 1751 ses *Nouvelles observations au sujet des condamnations prononcées contre les Comédiens*. Fagan soutenait comme de Sautour avant lui, que le théâtre condamné par l'Eglise n'était pas celui de son temps, que la comédie de Molière était assez bonne pour reprendre les mœurs, que les désordres des comédiens et des comédiennes étaient indépendants de leur profession, et qu'on avait tort de les frapper des peines de l'excommunication et de l'infamie. La question devenait d'actualité, et la critique de l'Eglise à cet égard, était la suite naturelle de la faveur croissante dont jouissait le théâtre, et des idées humanitaires qui commençaient à se répandre. En vain l'abbé Mahy réédita-t-il en 1754, sans les rajeunir aucunement, les *Maximes et Réflexions* de Bossuet. Il attaquait les partisans du théâtre sur un terrain qui leur était étranger, et par là sa tentative était condamnée d'avance à échouer. D'ailleurs, il luttait seul contre une véritable armée d'opposants avec laquelle l'Encyclopédie venait de s'associer¹.

« Œuvre collective du XVIII^e siècle² », et rédigée par une « société de gens de lettres », elle représentait en matière de littérature comme de philosophie, les théories les plus avancées du siècle. Or, Marmontel, Le Chevalier de Jaucourt, et Voltaire, les collaborateurs qui ont eu à traiter des relations de la morale et de l'art, se sont tous alliés aux derniers partisans du théâtre en déclarant nettement que le but de l'art est d'instruire. « Les poètes

1. Bourquin n'a pas fait mention de l'Encyclopédie dans son étude.

2. Ducros *Les Encyclopédistes*, Paris, 1900, p. 63.

dramatiques dignes d'écrire pour le théâtre ont toujours regardé l'obligation d'inspirer la haine du vice et l'amour de la vertu comme la première obligation de leur art », dit de Jaucourt, répétant ainsi mot à mot l'idée émise par l'abbé Dubos¹, et il fonde sur ce principe d'utilité toutes ses définitions des genres dramatiques. La tragédie « élève l'âme et ferme le cœur² », « l'horreur des grands crimes et l'amour des sublimes vertus son! les fins qu'elle se propose³ ».

L'Encyclopédie représentée cette fois par Marmontel, est plus favorable à la comédie qu'à la tragédie parce qu'elle « est beaucoup plus propre que la tragédie à donner des scènes instructives⁴ », et cette préoccupation morale domine à un tel point dans l'esprit de Marmontel que c'est d'après son utilité morale qu'il divise la Comédie en genres. Le comique de caractère est « le plus utile aux mœurs » parce qu'il peint le vice qu'il rend méprisable. Le comique de situation n'a aucune utilité présente, car il « fait des hommes le jouet des événements », mais le comique attendrissant est « plus utile aux mœurs que la tragédie même » parce qu'il nous « intéresse de plus près » et qu'il présente les « vertus communes avec des traits qui les font aimer⁵ ».

En déclarant que l'art dramatique tire sa beauté et sa légitimité de la morale qu'il enseigne, l'Encyclo-

1. L'*Encyclopédie*, article « Tragédie », Neuchâtel, 1765, vol. XVI, p. 519 : comparer. Abbé Dubos, *Réflexions critiques...*, 1719, vol. I, p. 466.

2. *Ibid.*, article « poème dramatique ». Vol. XII, Neuchâtel, 176), p. 815.

3. *Ibid.*, article « Comédie », Paris 1753. Vol. III, p. 665.

4. *Ibid.* Supplément, vol. II, Amsterdam, 1776, p. 519.

5. *Ibid.*, article « Comédie », vol. III, 1753, p. 668,

pédie donnait sa sanction à une des idées de Terrasson qui gagnait journellement du terrain. Elle ne s'arrêtait pourtant pas là. Descendant des généralités aux faits, Marmontel examine la comédie de son temps. Elle lui paraît remplir parfaitement le rôle moralisateur qu'il se croit autorisé à en attendre. « Quant à l'utilité de la comédie, morale et décente comme elle l'est aujourd'hui sur notre théâtre, la révoquer en doute c'est supposer que les hommes soient insensibles au mépris et à la honte, c'est supposer qu'ils ne peuvent rougir ou qu'ils ne peuvent se corriger des défauts dont ils rougissent¹. » Si on répond que personne ne se corrige au théâtre, il riposte que tout serait dans l'ordre si on pouvait réduire ceux qui sont très vicieux « à ne l'être qu'au dedans d'eux-mêmes² ». Mais ce n'est là qu'une concession, Marmontel a grande foi dans l'utilité du théâtre, et quelques lignes plus bas on trouve cette déclaration frappante : « Le théâtre est pour le vice et le ridicule ce que sont pour le crime les tribunaux où il est jugé et les échafauds où il est puni³. » L'Encyclopédie propageait donc l'opinion favorable au théâtre en enseignant qu'il peut et doit jouer un rôle dans l'éducation du peuple⁴, et elle allait plus loin que Voltaire en lui attribuant le devoir de s'ériger en tribunal pour combattre les vices

1. *Encyclopédie*, article « Comédie », vol. III, 1753, p. 669.

2. *Ibid.*, p. 669.

3. *Ibid.* p. 669.

4. Dans le supplément, art. « Comédie », vol. II, 1776, p. 520. Sulzer pousse cette théorie de l'art apôtre jusqu'à ses dernières limites. « Il n'y a que le théâtre comique qui, pour toutes les scènes de la vie humaine, puisse fournir les vrais modèles du bon et du mauvais »... et plus loin, il ajoute, « la comédie serait la philosophie pratique mise en action ».

des hommes. Elle ne manquait pas enfin de plaider pour les acteurs. « La profession de comédien est honorée en Angleterre... en France elle est moins honorée. L'Eglise romaine les excommunie et leur refuse la sépulture chrétienne s'ils n'ont pas renoncé au théâtre avant leur mort. Si l'on considère le but de nos spectacles et les talents nécessaires dans celui qui sait y faire un rôle avec succès, l'état de comédien prendra nécessairement dans tout bon esprit, le degré de considération qui lui est dû. Il s'agit maintenant sur notre théâtre... d'exciter à la vertu, d'inspirer l'horreur des vices, et d'exposer les ridicules; ceux qui l'occupent sont les organes des premiers génies et des hommes les plus célèbres de la nation¹. » Après Voltaire toute une pléiade de philosophes gens de lettres épousa la cause des acteurs et du théâtre et attaqua l'autorité de l'Eglise.

Tels sont les principaux incidents dans la controverse sur le théâtre avant 1754. Il convient en conclusion d'examiner l'état de la querelle aux environs de 1750, et de dégager dans la mesure du possible, les partis et les forces en présence au moment où nous allons reprendre l'histoire de la controverse.

Tout d'abord il faut admettre que jamais la position du théâtre n'avait été plus forte qu'à cette époque. Depuis que la querelle était sortie du domaine purement théologique et dogmatique, depuis que dans l'évolution des idées morales une distinction avait été faite entre la morale chrétienne et la morale civile et humaine, de

1. *Encyclopédie*, article « Comédien ». Vol. III, 1753, p. 671.

nombreux théoriciens et moralistes, avaient défendu le théâtre comme un divertissement utile à la collectivité, qui n'avait plus à se justifier devant l'église, et qui tirait toute sa justification des services qu'il était censé rendre au corps social.

Ensuite, non seulement le théâtre avait trouvé des défenseurs sur le terrain de la controverse théorique, mais il jouissait d'un autre avantage capital; il remportait la majorité des suffrages de l'opinion publique. C'est ce que Bourquin a dégagé très nettement à la fin de son étude.

Précisément à cette époque la passion du théâtre qui allait toujours croissant, était à la veille de son apogée. « Jamais le goût du théâtre n'avait été plus vif ni plus répandu dit Fontaine; c'était une passion, presque une fureur. La mode était de jouer la comédie en société. Point de château, point de maison riche, qui n'eût alors son théâtre établi avec un public assidu et une troupe qui ne chômait guère. C'était l'âge d'or des spectacles¹. » La mode des théâtres privés venait d'en haut, de la cour même où Mme de Pompadour avait installé dès 1747 le théâtre des Petits Cabinets. Comme les hauts personnages, les nobles avaient aussi des théâtres chez eux. La duchesse de Bourgogne, le duc d'Orléans, le duc de Noailles, le duc d'Anjou, le comte de Clermont, réunissaient chez eux l'élite de la société, et prenaient le plus grand plaisir à tenir eux-mêmes des rôles. La haute bourgeoisie même singeait les grands de la nation, et la présidente Lejay, Necker,

1. L. Fontaine, *Le théâtre et la Philosophie au XVIII^e siècle*. Versailles, 1878, pp. 7-8.

Bertin le financier, et M. de la Popelinière rivalisaient avec l'élite de la nation dans le faste et la magnificence de leurs théâtres de société. Cette frénésie se répandant dans toutes les classes de la société n'avait pas épargné le peuple, qui de son côté remplissait chaque soir les théâtres réguliers. Le public était fou de théâtre et ne permettait pas que l'on portât atteinte à sa passion. Riccoboni avait été témoin de ce fait, car il écrivait dans son traité ce passage significatif : « Lorsqu'il (le peuple) parle de bonne foi ce n'est pas la correction des mœurs qu'il cherche au théâtre : il n'y va que pour son plaisir, mais si les plaintes se renouvellent, son langage n'est plus le même ; il soutient que le théâtre est épuré et qu'il n'y a pas une pièce qui ne tende à la correction des mœurs¹. »

Enfin et surtout le théâtre était défendu par une puissance redoutable pour l'Eglise, par les pires ennemis de la religion, par les philosophes, par Voltaire et les Encyclopédistes. Non seulement ils croyaient à sa toute puissance moralisatrice et civilisatrice, mais ils voyaient en lui « le seul lieu de propagande pour la pensée libre² ». Déjà en 1754, il existait entre le théâtre et eux une sorte de complicité ; la philosophie s'emparait de la scène et là elle faisait la guerre à la religion, au fanatisme, aux abus dans toutes choses. Voltaire menait l'attaque de l'Eglise. Dans *Œdipe*, il avait « contesté le caractère sacré du prêtre ; avec *Zaïre* enseigné que toutes les religions sont égales ; avec *Alzire* flétri les persécuteurs, avec

1. L. Riccoboni, *Traité de la Réformation du Théâtre*, 1743, p. 39.

2. L. Bédard, *Sébastien Mercier, sa vie, son œuvre, son temps* (1740-1789), Paris, 1903, p. 154.

Mahomet donné du surnaturel une explication purement humaine¹. » Une terrible concurrence s'était établie entre le théâtre et la chaire. Le sérieux dominait dans la comédie avec *Destouches* et *La Chaussée*, et par la loi de la prédilection publique se transformaient en matière de théâtre les cas de conscience, les principes de conduite, les questions dévolues naguère au confessional. La dignité de l'état de mariage aux prises avec une fausse honte (*Le Préjugé à la mode*, 1735); les devoirs des parents envers leurs enfants (*L'Ecole des mères*, 1744); l'élan du cœur préféré aux conventions mondaines (*Mélanide*, 1741), voilà ce qui, aux environs de 1754, avait d'un mouvement ininterrompu envahi la scène.

Quelle menace sérieuse pour les adversaires d théâtre que de voir l'opinion publique s'accorder avec Voltaire et les Encyclopédistes pour défendre le théâtre; la philosophie s'emparer de la scène pour combattre les abus sociaux et religieux de l'époque, et pour prêcher les dogmes optimistes ! Ces adversaires, représentés par le clergé et les gens pieux qui restaient encore attachés aux idées traditionnelles, ne semblaient pas trop s'inquiéter du puissant renfort apporté aux partisans du théâtre par l'intervention des philosophes. Depuis Bossuet aucun défenseur éloquent ne s'était levé pour soutenir le point de vue religieux, et ils continuaient à garder le silence. L'Eglise perdait déjà la direction des esprits laquelle passait aux philosophes, mais comme on va le voir, il lui fallait une manifestation générale et éclatante de l'attitude des philosophes envers le théâtre, pour qu'elle comprit toute la gravité de la situation.

1. L. Fontaine, *Le théâtre et la philosophie au XVIII^e siècle*, p. 72.

CHAPITRE PREMIER

Suite de la Querelle

1754-1758

1754 (date à laquelle se termine l'étude de Bourquin)
à 1758 (date de la publication de la lettre à d'Alembert)

Après cette période d'activité soutenue, la querelle sembla s'apaiser pendant quelque temps. La lettre de Lefranc de Pompignan publiée à part en 1755, fit peu de bruit. Fréron seul en parla, et en dépit de l'éloge qu'il en fait comme d'un « précieux morceau de littérature¹ » son compte rendu est bref et peu enthousiaste.

Plus intéressant parce que fidèle reflet de l'attitude du public envers cette question tant discutée, est le petit ouvrage d'Antoine de Chevrier, intitulé *Observations sur le Théâtre*, qui parut cette même année. Satiriste plein de verve, futur auteur du *Colporteur*², de Chevrier se propose d'étudier dans cet ouvrage l'état de la littérature dramatique en France. Il examine successivement le Théâtre italien, les théâtres de société, les théâtres des Boulevards, le Théâtre français, et l'Opéra, et conclut que « tout promet un bel avenir pour l'art dramatique ».

1. Fréron, *Année littéraire*, juin 1755. Vol. IV, p. 52.

2. 1761.

C'est bien un homme du temps, « citoyen qui aime les arts utiles¹ », qui révèle dans des remarques échappées au hasard, l'attitude des gens du monde envers le théâtre. D'ailleurs l'épigraphe de l'ouvrage empruntée à Voltaire en explique clairement la portée : *Vous êtes des plaisirs, il n'en est point qu'on doive exclure.*

De Chevrier parle de la poésie dramatique comme de « la partie la plus brillante de la littérature »; de là à une apologie du théâtre il n'y a qu'un pas. Chevrier le franchit, et fait l'éloge du théâtre moderne depuis longtemps épuré². Il touche en même temps à la question des acteurs. « Le peuple habile à saisir l'erreur... peut encore, dit-il, penser désavantageusement d'un art qu'il idolâtre en affectant de le mépriser, mais la saine partie de l'Etat fait rendre aux comédiens la justice qu'ils méritent. Citoyens utiles nous leur devons nos plaisirs et quelquefois nos vertus³ », et il ne manque pas en conclusion de relever l'écueil saillant sur lequel étaient si souvent tombés les ennemis du théâtre en « flétrissant un homme qui parle sans condamner celui qui s'empresse de l'entendre⁴. » Cet ouvrage témoigne donc de la vérité de deux faits constatés par Bourquin, à savoir que d'un côté on considérait le théâtre comme épuré, et que de l'autre, on commençait assez généralement à plaider en faveur des comédiens interprètes des auteurs dramatiques.

1. De Chevrier, *Observations sur le Théâtre*, Paris, 1755, p. I.

2. *Ibid.*, p. 18. « La décence s'est accrue avec l'art, et depuis Regnard, notre parterre n'a pu tolérer... ces obscénités qui faisaient autrefois la plaisanterie de la comédie ».

3. *Ibid.*, p. 18.

4. *Ibid.*, p. 20.

Après tant d'ouvrages favorables au théâtre, soutenir la thèse opposée devait paraître paradoxal. Le clergé et le parti catholique en général gardaient depuis si longtemps le silence devant le nombre toujours croissant des partisans du théâtre, qu'on ne s'attendait point à trouver à cette date un antagoniste sérieux des théories nouvelles. Aussi tout le monde ecclésiastique et civil fut-il étonné de voir un ennemi du théâtre dans une *Lettre de M. Des. P. de B... à M. le Chevalier de X... sur les spectacles*, publiée en 1756. C'était Charles Desprez de Boissy, avocat au Parlement de Paris, et jeune homme déjà connu pour son caractère pieux, qui se mit ainsi sur les rangs pour combattre les partisans du théâtre.

De Boissy écrit un traité général dans lequel il condamne le théâtre considéré en lui-même comme « le berceau des passions¹ » et l'école du vice et des mauvaises mœurs. Il n'examine point les pièces, l'amour qui en forme le plus souvent la base suffit pour qu'il condamne le théâtre sans retour. La prépondérance de l'amour sur la scène avait déjà excité l'indignation de Bossuet²; Riccoboni avait consacré la plus grande partie de son *Traité de la réformation* à exiger que l'amour soit banni du théâtre³. De Boissy se croit amplement justifié en demandant la suppression du théâtre pour cette seule raison. « L'amour, dit-il, règne jusque dans nos plus graves tragédies avec une telle indiscretion, que le P. Rapin

1. *Lettre de M. des P. de B...*, Paris, 1756, p. 58.

2. Bossuet, *Maximes et Réflexions sur la Comédie*, éd. A. Gazier, Paris, 1881, voir pp. 3, 30, 33 etc.

3. L. Riccoboni, *Traité de la Réformation du Théâtre*, 1743, voir pp. 10-12, 17, 24, 273-274, etc.

les appelle des « comédies un peu rehaussées¹ ». Si on lui objecte que le théâtre est un délassement nécessaire, de Boissy reprend encore les arguments de Bossuet et des théologiens : « Je doute que les spectacles puissent être un délassement convenable et même physique pour des gens occupés². » Et la raison ? C'est que le théâtre est l'école des passions puisque son objet est de les exciter, et que « c'est de cet effet que dépend le succès de toute pièce dramatique »³. La tragédie à défaut d'amour, peint « les sentiments les plus violents d'ambition, de vengeance, de cruauté, de perfidie » ; la comédie remet sous les yeux, avec une vivacité outrée, les mœurs licencieuses dont elle est la copie chargée. Quant à la prétendue correction des vices par le théâtre, de Boissy n'en croit rien ; « les vices sont toujours en masque sur la scène. Toute l'adresse de l'auteur consiste à rendre aimable ce qui doit déplaire⁴ ». Il conclut donc que « ce n'est... pas en fréquentant nos spectacles qu'on réformera nos mœurs⁵ ».

Partant donc des mêmes principes qui avaient fait la force du traité de Riccoboni, de Boissy, d'accord avec Bossuet, condamne irrévocablement le théâtre.

Dans une autre direction encore il pousse plus loin sa sévérité, en attribuant au jeu des acteurs et à tout l'appareil qui accompagne la pièce, des effets aussi funestes que ceux qui proviennent de la représentation

1. Desprez de Boissy, *op. cit.*, p. 75.

2. *Ibid.*, pp. 44-45.

3. *Ibid.*, p. 23.

4. *Ibid.*, p. 53.

5. *Ibid.*, p. 117.

des passions. « Le lecteur, dit-il, est privé de la partie la plus touchante qui est celle de la déclamation¹ », et encore, « la passion ne peut être parfaitement excitée que par le jeu de la représentation². » Ainsi, de quelque façon qu'il envisage le théâtre, de Boissy n'y trouve que des écueils, et il tranche nettement la question en concluant, « je crois que les mœurs ne peuvent jamais être en sûreté aux spectacles, les risques qu'elles y courent sont plus certains que les avantages qu'elles en retirent. La corruption s'y communique par plus d'un moyen³. »

Voilà toute l'argumentation de de Boissy; elle est fondée sur les principes de la morale chrétienne, elle constitue une reprise de la doctrine de Bossuet et des Pères de l'Église, elle n'apporte donc rien au débat. Et cependant, vue d'un autre côté, cette lettre n'est pas dépourvue d'intérêt. Après avoir énoncé les principes, de Boissy en appelle au témoignage d'autrui pour renforcer sa thèse, et loin d'aller chercher des appuis parmi les théologiens, les conciles, et les canons, avec lesquels d'ailleurs il est parfaitement d'accord, il ne cite que des autorités laïques très peususpectes de partialité. Selon, par exemple, s'opposant à l'établissement des spectacles à Athènes⁴, Cicéron se moquant de la prétention moralisatrice du théâtre⁵, Ovide déclarant qu'il n'y a rien de plus funeste aux mœurs que les repré-

1. Desprez de Boissy, *op. cit.* p. 34.

2. *Ibid.*, p. 35.

3. *Ibid.*, pp. 37-38.

4. *Ibid.*, p. 89.

5. *Ibid.*, p. 116.

sentations dramatiques¹, et pour arriver à la littérature moderne, Fontenelle s'opposant à l'idée de « la urgation » des passions par les passions mêmes², Bayle doutant de la valeur de la comédie de Molière³, et enfin Riccoboni déclarant que rien ne serait plus utile que la suppression entière des spectacles⁴. A ces témoignages s'ajoutent ceux « non pas des casuistes mais des courtisans⁵ », et entre autres de La Bruyère, de Racine, de Bussy-Rabutin et du duc de la Rochefoucauld, qui passent dit-il « pour avoir connu le monde et le cœur de l'homme⁶ ».

Plaidoyer fondé sur les principes de l'austérité chrétienne mais dont la démonstration est faite de propos délibéré pour convaincre des gens peu sévères et peu croyants, telle est la contribution de de Boissy à la controverse sur le théâtre.

Dès sa publication, elle suscita dans la presse toute une polémique qui dura pendant quelques mois. La coterie encyclopédique se hâta de riposter à ce coup porté contre ses principes, et au moyen de son organe, *Le Journal encyclopédique*, elle s'exprima très vivement aux dépens de de Boissy. Il convient de citer cette apologie parce qu'elle reflète parfaitement l'attitude des « philosophes » envers le théâtre, et en particulier envers la question de l'amour sur la scène. « Quel est, demande le journaliste, l'amour qu'on met sur la scène? ce sen-

1. Desprez de Boissy, *op. cit.*, p. 141.

2. *Ibid.*, p. 136.

3. *Ibid.*, p. 117.

4. *Ibid.*, p. 122.

5. *Ibid.*, p. 62.

6. *Ibid.*, p. 63.

timent pur et délicat... qui a pour but une fin heureuse, et qui est le précieux lien de la société, cet amour en un mot, qui est le germe des vertus?... Cette passion est selon l'auteur, le grand mobile de l'action théâtrale... Il ne fait grâce qu'à *Esther* et *Athalie*. *Polyeucte*, dont la morale est si chrétienne, *Alzire* et *Zaïre*, où l'on trouve de si belles choses sur la religion, *Mérope*, qui fait voir jusqu'où va la tendresse maternelle, *Tartuffe* ce tableau admirable de l'hypocrisie... et tant d'autres pièces qui sont une leçon vivante pour le cœur et l'esprit, et qui font cent fois plus d'impression que le plus beau traité de morale... n'ont pu apaiser la bile de l'auteur¹. » En conclusion ce défenseur du théâtre s'opposait à toute idée de réforme, et condamnait l'austérité de la morale de de Boissy qui disait-il ne serait pas du goût de bien des gens qui se croyant très réguliers dans leurs mœurs et très fidèles dans leur religion » ne laissent pas de fréquenter les spectacles, et ne s'en faisaient « qu'un honnête amusement dont ils auraient tort de rougir² ».

Fréron même, l'ex-Jésuite, dans un compte rendu tardif, persifla ce « religieux M. de Boissy », et releva le peu de valeur d'un écrit contre le théâtre provenant d'un homme qui de son propre aveu n'avait jamais assisté à une représentation dramatique³.

A part ces deux réponses, la lettre fut bien accueillie par les principaux journaux. *Le Mercure*, le *Journal de*

1. *Journal encyclopédique*, février 1756, vol. II, p. 63.

2. *Ibid.*, pp. 65-66.

3. *Année littéraire* 1757. Vol. VIII, pp. 184-194.

Trévoux, *Le Journal de Verdun*, *Le Journal Chrétien*, se trouvèrent d'accord pour la louer. La satisfaction du clergé et sa surprise se décelèrent dans l'éloge qu'en fit le journaliste de Trévoux, le P. Berthier. « Voici, dit-il, en fait de morale une sorte de phénomène. Un citoyen dans le sein de la capitale, dans le printemps de son âge, dans une liberté entière de se livrer aux amusements, élève néanmoins la voix contre les spectacles...¹ » « Ce livre fait autant d'honneur à l'esprit qu'aux mœurs de l'auteur. M. de B... a le double mérite et d'oser dire la vérité. et de savoir la bien dire². »

Le caractère distinctif de la lettre ne passa pas non plus inaperçu. « L'auteur, dit le *Journal Chrétien*, y combat le préjugé en faveur des spectacles par l'autorité de gens qui paraîtraient avoir dû l'inspirer ou l'appuyer si ce préjugé eût été favorable à la société.. il me semble que M. de Boissy se soit proposé principalement de combattre une opinion très peu chrétienne, par l'autorité la moins suspecte, par celle des auteurs profanes³. » Citons enfin le *Journal de Verdun* qui s'allia nettement avec de Boissy en concluant ainsi son compte rendu : « Quelque chose qu'on puisse dire, il n'y a pas moyen de réconcilier les plaisirs des spectacles avec la sévérité du christianisme; il est trop sérieux... pour admettre des amusements qui agitent trop le cœur et peuvent faire perdre de vue la qualité de voyageurs sous laquelle les chrétiens doivent se considérer⁴. »

1. *Journal de Trévoux*, avril 1756, article XXXVI, p. 836.

2. *Ibid.*, p. 849.

3. *Journal chrétien*, 1756. Vol. II, pp. 121-122.

4. *Journal de Verdun*, avril 1756. Vol. LXXIX, pp. 258-259.

Nous avons rapporté longuement ces nombreuses critiques parce qu'elles témoignent du succès de la lettre de de Boissy, et parce que ce succès prouve que malgré les progrès des partisans du théâtre, malgré la passion de représentations scéniques qui obsédait la société, il y avait encore à cette époque une grande partie du public qui résistait aux idées nouvelles et restait attachée à la tradition catholique. Toutefois personne ne se fit illusion sur l'effet pratique que pourrait avoir cette diatribe. « Je ne sais dit le journaliste de Verdun, si cette lettre opérera un grand nombre de conversions, mais au moins elle servira à confirmer dans leur résolution ceux qui ont déjà pris leur parti de ne point aller aux spectacles¹ ». C'était là lui accorder peu d'influence, et de fait, si Soret, estimable moraliste et principal collaborateur du Père Hayer pour la rédaction de la *Réfulation des Auteurs impies*², condamna peu de temps après l'opéra, comme « spectacle des sens », et l'opéra-comique comme un « spectacle insolent et lubrique.. dont l'entrée devrait être déshonorante pour une femme³ », le public mondain allait son train. Le *Mercur* de l'année 1757 rapporte les succès des théâtres de Paris. « Le 17 février, dit-il, les comédiens français ont remis *Le Bourgeois gentilhomme* avec un brillant concours⁴ » et encore, en choisissant un peu au hasard parmi tant de renseignements pareils nous lisons : « l'Opéra-comique a eu la foule cette dernière semaine,

1. *Journal de Verdun*, avril, 1756, vol. LXXIX p. 268.

2. Parue 1757 et années suivantes.

3. J. Soret, *Essai sur les mœurs*, Bruxelles. 1756, chap. III, pp. 71-72.

4. *Mercur de France*, mars 1757, p. 190.

l'affluence était si grande qu'on ne put exécuter les danses¹. »

Impuissant à rien changer aux conditions existantes, l'ouvrage de de Boissy stimula le zèle des partisans du théâtre. L'un d'entre eux, de Bastide, aborda la question du théâtre dans un ouvrage publié en 1757 et intitulé *Les choses comme on doit les voir*². Le souvenir de la controverse ranimée si récemment, lui servit de prétexte pour réfuter les arguments des ennemis du théâtre et principalement, de Bossuet. S'en prenant surtout à la thèse principale de de Boissy, il se moquait de l'idée que la galanterie sur le théâtre pût être dangereuse pour les mœurs : « Qu'y entend-on ? demandait-il : des déclarations d'amour qui s'arrêtent aux oreilles et des préceptes de morale qui souvent vont au cœur³. » Il défendait ensuite Molière contre les attaques des théologiens, et enfin il reprenait la question de l'infamie des acteurs, question que de Boissy avait laissée de côté. Tout en constatant la licence de leurs mœurs, de Bastide plaidait en leur faveur les hauts talents que leur métier exige, et le rôle qu'il leur supposait de prédicateurs de morale. « Concluez-vous que ce sont des gens infâmes ? demandait-il, on n'est infâme que par comparaison... Leurs mœurs n'ont rien ajouté à la corruption. Qu'on eût aboli il y a cent ans les comédiens et la comédie, on n'en eût pas vu une catin de moins et une vertu de plus⁴. »

1. *Mercur de France*, avril 1757, p. 175.

2. J. de Bastide, *Les Choses comme on doit les voir*, Paris, 1757, chap. XIV, De la façon de penser.

3. *Ibid.*, pp. 85-86.

4. *Ibid.*, p. 87.

Desprez de Boissy avait condamné le théâtre comme vicieux et en tout point funeste à la société et à l'individu. L'intérêt excité par sa lettre était encore vif lorsque l'attention du public fut accaparée par un ouvrage tout autrement significatif, et à coup sûr plus hardi, par *Le Fils naturel ou les Epreuves de la vertu, comédie en cinq actes et en prose par D. Diderot* qui venait d'être publié à Amsterdam. Un an plus tard, en 1758, Diderot publia son *Père de famille* : c'était « l'œuvre capitale donnée comme démonstration de ses théories¹ », et le complément naturel de la première pièce. La nouveauté du genre formulé ainsi par Diderot frappa tout d'abord le public, mais la première surprise passée, on saisit la signification profonde de son œuvre qui parut comme un manifeste éclatant en faveur de l'art dramatique.

La thèse de l'art utile devait trouver naturellement chez Diderot un défenseur fougueux. Comme Voltaire il était philosophe, et il avait même donné dans le matérialisme. Cependant il était tout « féru de morale » et chaque fois qu'il s'était occupé de la société il avait émis des théories semblables à celles de Voltaire, et s'était montré ardent humanitaire préoccupé du bonheur et des progrès de la société, et de la destruction des abus. Or sa conception du rôle que doit jouer le théâtre provenait essentiellement de ses idées morales, et il n'hésita pas à l'annoncer. « La nature humaine est donc bonne ? » demande Dorval dans le *Discours de la Poésie dramatique*, « oui et très bonne ré-

1. C. Lenient, *La Comédie en France au XVIII^e siècle*, Paris 1888, vol. I, p. 340.

pond-il, ce ne sont que les misérables conventions qui pervertissent l'homme¹ ». Cet optimisme naturaliste est le point de départ du manifeste théâtral de Diderot. Les hommes n'étant vicieux et égarés de la vertu que par les conditions sociales existantes, il croyait que c'était le devoir des gens éclairés de les y ramener en se servant de tous les moyens possibles. Le théâtre qui rassemble les hommes devant un objet commun paraissait surtout à Diderot susceptible de moraliser le public, et d'amener la régénération de la société, et c'était pour mettre les poètes dans cette voie qu'il composa la partie théorique de son œuvre : Les *Entretiens sur le Fils naturel*, et *Le Discours de la Poésie dramatique*, dont l'objet est de « justifier l'irruption de la morale sur la scène² ». Destouches et La Chaussée avaient révélé dans leurs pièces une grande préoccupation moralisatrice; Voltaire orientait la tragédie dans la direction de la propagande philanthropique; directeur et âme de l'Encyclopédie, Diderot justifia, développa, et poussa à l'extrême toutes ces tendances convergentes, quand il exprima sa conception de l'art dramatique, et du rôle que doit jouer le théâtre.

Il exige que l'intention artistique d'une pièce soit subordonnée à son intention morale, et sa thèse entière est fondée sur la conviction que « toute action dramatique » est « un objet moral³ ». Il n'y a

1. Diderot, *Œuvres complètes* éd. J. Assézat, Paris 1875-1877, vol. VII. Théâtre « Discours de la Poésie dramatique », p. 312.

2. L. Béclard, *Sébastien Mercier, sa vie, son œuvre et son temps*, Paris, 1903, p. 162.

3. Diderot, *Œuvres*, vol. VII, Troisième Entretien, p. 134.

aucune équivoque. Dorval demande « Quel est l'objet d'une composition dramatique ? » et la réponse vient aussitôt, « c'est, je crois, d'inspirer aux hommes l'amour de la vertu et l'horreur du vice¹ ». Croyant donc que le théâtre a le devoir d'être moral, Diderot ne cesse pas de rappeler aux poètes leurs hautes fonctions. « C'est toujours la vertu et les gens vertueux qu'il faut avoir en vue quand on écrit² », s'écrie-t-il en s'adressant à eux ; « que votre morale soit générale et forte³ ». Enfin, c'est dans le *Discours de la Poésie dramatique* qu'il donne libre cours à ses revendications passionnées en écrivant ces mots restés célèbres : « Je répète donc, l'honnête, l'honnête. Il nous touche d'une manière plus intime et plus douce que ce qui excite notre mépris et nos ris. Poète, êtes-vous sensible et délicat ? pincez cette corde et vous l'entendrez résonner ou frémir dans toutes les âmes... O quel bien il en reviendrait aux hommes si tous les arts d'imitation se proposaient un objet commun et concouraient un jour avec les lois pour nous faire aimer la vertu et haïr le vice⁴ ! »

Ayant une si haute conception de l'art dramatique, Diderot n'hésite pas à ériger le théâtre en chaire et les acteurs en prédicateurs de morale. Partout il voudrait remplacer les églises par des théâtres. « Ah ! mes amis, dit Dorval, si nous allons jamais à la Lampedouse fonder... au milieu des flots, un petit peuple d'heureux,

1. Diderot, *Œuvres*, vol. VII, troisième entretien, p. 149.

2. Diderot, *Œuvres*, vol. VII, *Discours de la Poésie dramatique*, p. 310.

3. *Ibid.*, Troisième entretien, p. 138.

4. *Ibid.*, *Discours...*, pp. 312-313.

ce seront là nos prédicateurs... On représentera une belle tragédie qui apprenne aux hommes à redouter les passions, une bonne comédie qui les instruisse de leurs devoirs et qui leur en inspire le goût¹ ». Il va plus loin même et vante l'utilité sociale et politique du théâtre. « Les pièces honnêtes et sérieuses réussiront partout dit-il mais plus sûrement encore chez un peuple corrompu qu'ailleurs. C'est en allant au théâtre qu'ils se sauveront de la compagnie des méchants... c'est là qu'ils verront l'espèce humaine comme elle est, et qu'ils se réconcilieront avec elle². » C'est en développant cette pensée que Diderot avance l'idée hardie que le théâtre peut et doit devenir un instrument à l'aide duquel un gouvernement avisé préparerait les esprits à la réception de ses lois. « Tout peuple, dit-il, a des préjugés à détruire, des vices à poursuivre, des ridicules à décrier et a besoin de spectacles, mais qui lui soient propres. Quel moyen si le Gouvernement en sait user et qu'il soit question de préparer le changement d'une loi ou l'abrogation d'un usage³. »

Jamais on n'avait soutenu avec tant de vigueur et de conviction la thèse du théâtre moral utile, et nécessaire à la société. Aussi la partie théorique de l'œuvre de Diderot paraît-elle comme la pleine éclosion de cette conception de l'art dramatique qui, née de la philosophie humanitaire de l'époque formulée par Terrasson, mise d'abord en pratique dans l'œuvre de Destouches et de

1. Diderot, *Œuvres*, vol. VII. Deuxième entretien, pp. 108-109.

2. *Ibid.*, vol. VII, Discours..., p. 310.

3. *Ibid.*, p. 369.

La Chaussée, reprise ensuite et développée par Voltaire et l'*Encyclopédie*, trouva dans l'éloquence hardie de Diderot son expression définitive¹.

Par ses théories seules Diderot porta un coup terrible aux ennemis du théâtre. Ceux-ci n'avaient trouvé dans la lettre de de Boissy que des arguments faibles à force d'être usés; les partisans du théâtre trouvaient dans le manifeste passionné de Diderot non seulement des arguments, mais des exemples.

Tragédie bourgeoise, tragédie domestique, comédie sérieuse, drame, quelque nom que Diderot ait donné à ses pièces, elles étaient en tout point conformes à l'idéal qu'il s'était tracé. Aussi, en dehors du programme si chargé des Entretiens et du Discours², la véritable nouveauté du genre consistait-elle dans sa portée philosophique et morale. Dans son étude sur le drame en France au xv^e siècle, M. Gaiffe insiste sur ce point en définissant le drame comme « un spectacle destiné à un auditoire bourgeois.. et lui présentant un tableau attendrissant et moral de son propre milieu³. » Les

1. Très curieux à cet égard est le mémoire inédit adressé par Diderot à l'Impératrice Catherine II de Russie, mémoire que M. Maurice Tourneux a publié sous le titre : *La Politique de Diderot*. Il montre jusqu'à quel point Diderot poussa sa conception du théâtre comme instrument politique. Il faut, dit-il que le souverain tienne le prêtre dans une deses manches et l'homme de lettres, mais surtout le poète dramatique dans l'autre... Ce sont deux prédicateurs qui doivent être à ses ordres. Désigner au poète tragique les vertus nationales à prêcher; désigner au poète comique les ridicules nationaux à peindre », cité par P. Stapfer dans une étude sur *L'art pour l'art*, insérée dans la *Revue bleue*, 27 août 1887, p. 278.

2. Diderot a résumé ce programme à la fin du Troisième Entretien, dans ces mots : « La tragédie domestique et bourgeoise à créer, le genre sérieux à perfectionner, les conditions de l'homme à substituer aux caractères... la pantomime à lier étroitement avec l'action... la scène à changer, et les tableaux à substituer aux coups de théâtre . », vol. VII, p. 161.

3. F. Gaiffe, *Le Drame en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1910, p. 93.

genres classiques ne répondaient plus aux besoins du peuple. La bourgeoisie renait de plus en plus le goût du théâtre et elle demandait des pièces à sa portée. En substituant à la « peinture idéale des personnages fabuleux et historiques... la peinture vraie des contemporains¹ » le drame formulé par Diderot répondait donc à ce besoin mais c'était en « philosophe » que Diderot profita de l'occasion pour faire du théâtre un instrument de propagande politique, morale, et sociale. On l'a bien dit, le drame était « un épisode dans une entreprise plus générale... un chapitre, le plus hardi, de l'*Encyclopédie*². »

Il l'était d'abord par la morale qu'il prêchait. Les pièces de Diderot abusent encore plus de la morale que du pathétique. Si *La Chaussée* est un prédicateur, Diderot est un pontife solennel. *Le Fils naturel* on l'a bien dit, est « un vrai sermon dialogué en cinq actes³ ». Son but, comme celui du *Père de famille*, est d'exciter à la vertu. Tous les personnages sont des bourgeois vertueux, tout le monde parle de vertu. Diderot avait demandé « l'honnête l'honnête » : il le prodigua dans son premier essai, soit par des maximes soit par des tirades. Constance avoue à Dorval qu'elle avait espéré obtenir son estime par sa vertu. « Je connus dit-elle tout l'empire que la vertu avait sur vous... ; je me proposai d'entrer dans votre âme avec elle... je ne doutai jamais que la vertu

1. L. Petit de Julleville, *Le Théâtre en France*. 3^e édit., Paris, 1893, p. 316.

2. L. Petit de Julleville, *op. cit.*, p. 311.

3. L. Ducros, *Diderot, l'Homme et l'Ecrivain*, Paris, 1894, p. 256.

ne fit naître l'amour¹ ». Clairville fait ainsi l'éloge de la vertu... « Tel est l'auguste privilège de la vertu, elle en impose à tout ce qui l'approche². » Enfin Dorval s'écrie « que l'innocence et la vertu sont grandes, et que le vice est petit devant elles³ ! ».. vertu, douce et cruelle idée... chers et barbares devoirs... ô vertu qu'es-tu si tu n'exiges aucun sacrifice⁴? ». Bien entendu, la vertu telle que Diderot la comprend et l'enseigne, ne ressemble aucunement à la vertu chrétienne. Pour lui « vertu » signifie la sensibilité qui se laisse attendrir sur les maux des autres, et qui est le germe de la bienfaisance et de la tolérance. L'homme vertueux est heureux, soit, mais selon Diderot l'homme le plus heureux est « celui qui fait le bonheur d'un plus grand nombre d'autres⁵ ».

Ses deux pièces étaient donc en même temps que des traités de morale un acte de foi humanitaire et de propagande philanthropique. Le *Père de famille* n'est sans cesse au nom des principes philosophiques dont il est imbu. Toute cette pièce n'est qu'une suite de conférences où, sous prétexte de drame moral, toutes les théories de la vie sont agitées et résolues, « La fortune la naissance, l'éducation, les devoirs des pères envers leurs enfants, et des enfants envers leurs parents le mariage, le célibat tout ce qui tient à l'état d'un père de famille vient amené par le dialogue⁶. » C'est dit Morley,

1. Diderot, *Œuvres*, Vol. VII, Le Fils naturel, acte I, sc. IV, p. 28.

2. *Ibid.*, Acte I, Sc. V, p. 32.

3. *Ibid.*, Acte III, Sc. I, p. 46.

4. *Ibid.* Acte III, Sc. IX, p. 58.

5. *Ibid.*, Deuxième Entretien, p. 126.

6. *Ibid.*, Discours..., p. 309.

« une glorification des vertus privées et de la vie domestique¹ ».

En dernier lieu, Diderot ajoutait l'exemple au précepte. Il faisait du drame une tribune du haut de laquelle il continuait l'œuvre à la fois destructive et réformatrice de l'*Encyclopédie* — la guerre aux préjugés et aux abus de toutes sortes. C'est ainsi que plusieurs questions d'actualité sont abordées au cours de l'action dramatique : la question des couvents par exemple², et celles des mésalliances³, de la fraternité⁴, de l'humanité et des droits de l'homme⁵. Tous ces problèmes sont discutés en plein théâtre, et avec une telle énergie qu'on peut dire que Diderot a fait du drame « un Forum où... se débattent... les idées qui troublent les têtes⁶. »

Tel est en théorie et en pratique le manifeste de

1. J. Morley, *Diderot and the Encyclopaedists*, London, 1884, p. 204. « A glorification of private virtues and domestic life. »

2. Diderot l'a tranchée dans le sens négatif dans *Le Père de Famille*, acte II, sc. II, p. 210. Le père dit à sa fille qui a pensé s'enfermer dans un couvent. « La nature en vous accordant les qualités sociales ne vous destina point à l'inutilité. Mademoiselle ne parlez jamais de couvent... Je n'aurai point donné la vie à un enfant... pour le laisser descendre tout vif dans un tombeau, et avec lui, mes espérances et celles de la société trompées ».

3. Le Père de Famille s'écrie (acte II, sc. VI, p. 222) : « Moi, j'autoriserais, par une faiblesse honteuse le désordre de la société, la confusion du sang et des rangs, la dégradation des familles? », mais à la fin de la pièce, changeant d'avis, il permet à St-Albin d'épouser Sophie, son inférieure.

4. Dans le *Ilis Naturel* (acte IV, sc. III) p. 66, Constance dit : « C'est à Constance à conserver à la vertu opprimée un appui, au vice arrogant un fléau, un frère à tous les gens de bien, à tant de malheureux un père qu'ils attendent ».

5. Dans le *1^{ère} de l'amille* (acte III, sc. V, p. 249), Cécile refuse d'accepter une fortune en disant : « C'est une inhumanité sans exemple que d'avoir en province des parents plongés dans l'indigence que mon père secourt à votre insu... Nous ne voulons, ni mon frère, ni moi, d'un bien qu'il faudrait restituer à ceux à qui les lois de la nature et de la société l'ont destiné ».

6. Lenient, « *La Comédie en France au XVIII^e siècle*, p. 159.

Diderot. Son importance ne peut être exagérée. Tandis que les prêtres se trouvaient d'accord pour condamner le théâtre comme un amusement inutile et dangereux, Diderot au nom d'une morale antichrétienne l'érigeait d'un seul effort en chaire lui assignait comme but unique le bien public et créait un genre qui paraît comme la réalisation de l'idéal bourgeois, et dont l'âme même était le souci de la propagande morale philosophique, sociale et humanitaire.

Venant si peu de temps après l'ouvrage de de Boissy, la thèse de Diderot accuse l'opposition entre les deux partis. Contre le clergé qui au nom de la religion dénonce les spectacles, s'élève en masse le parti des philosophes qui va travailler à détruire le préjugé contre le théâtre et à mettre cet amusement au service de la prédication anti-chrétienne. Le *Fils naturel* fit un bruit prodigieux. Mme d'Epinay dit que pour son compte elle en vendit plus de cent exemplaires en deux jours¹. Tout ce qui tenait à l'*Encyclopédie* était alors une affaire de parti et acquérait par là la célébrité. « Je ne puis vous exprimer avec quelle chaleur le public a reçu le *Fils naturel* » écrit Fréron. « Ce drame a fait quelque temps le sujet de toutes les lectures, de toutes les conversations et de presque tous les éloges de Paris². » La critique saisit tout de suite la profonde signification philosophique de la pièce. Le 1^{er} mars, Grimm fit un éloge dithyrambique mais sincère de « ce beau et sublime ou

1. Diderot, *Œuvres*, Vol. VII, Notice préliminaire du *Fils naturel* p. 6.

2. *Année littéraire*, 1757, vol. IV, p. 146.

vrage¹ », « L'enthousiasme des premiers jours a été général, dit-il, tous les gens d'esprit ont admiré cet ouvrage, tous les cœurs délicats et sensibles l'ont honoré de leurs pleurs; le public est sorti de cette lecture meilleur et plus éclairé qu'il n'était² ». Il louait en même temps avec émotion la philanthropie dont cette pièce est imprégnée. « Avec quelle émotion délicieuse vous trouverez, dit-il, la vertu et l'humanité jusque dans le cœur des valets³. »

Dans ses *Petites lettres*, Palissot cingla il est vrai les effusions de Diderot, et l'accusa de plagiat, mais le parti encyclopédique se hâta de se rallier autour de son chef, et exprima sa satisfaction dans un long article inséré dans son journal. Cet article se réduit au fond à un éloge de la haute utilité morale et sociale du nouveau genre qu'il met au-dessus des genres classiques à cet égard. « Si une comédie en remuant l'âme arrachait de ces larmes délicieuses que verse un cœur pur lorsqu'il voit la vertu triomphante, ... si elle faisait aimer la vertu et haïr le vice sans le secours du ridicule ... un tel genre ne serait-il pas au-dessus de la comédie ordinaire? » demande le journaliste⁴.

La réussite du *Père de famille*⁵ suivant de si près le triomphe du *Fils naturel*, couronna de succès la thèse des partisans du théâtre, si brillamment reprise par

1. Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, éd. M. Tourneux, Paris, 1877-1882, 16 vol., vol. III, 1^{er} mars 1757, p. 355.

2. Grimm, *ibid.*, p. 354.

3. Grimm, *ibid.*, p. 355.

4. *Journal encyclopédique*, avril 1757 pp. 119-120.

5. Joué avec beaucoup de succès en 1761.

Diderot. En vain réédita-t-on la lettre de de Boissy au mois d'avril 1758, cette tentative de réaction n'eut d'autre effet que celui d'attirer à l'auteur une réfutation. Parmi ses essais sur divers sujets, Thorel de Campigneulles inséra une *Réponse pour M. le Chevalier de X... à la lettre de M. des P. de B... sur les spectacles*. Cet opuscule n'apportait rien au débat. L'auteur s'attachait surtout à réfuter de Boissy sur l'idée centrale de sa lettre : l'effet de la peinture des passions sur les spectateurs, et son raisonnement se résume ainsi : « Ou l'amour est innocent comme dans Mithridate, Iphigénie, Didon,... ou il est criminel comme l'amour de Phèdre pour Hippolyte...¹. Or... s'il est innocent il n'en doit résulter aucun mal,... et s'il est coupable, il est toujours puni². »

Quant à la comédie, comme tant de ses précurseurs, de Campigneulles défendait Molière en demandant : « Quand même il n'aurait corrigé que des petits maîtres, des misanthropes, et des faux dévots, n'estimez-vous pas assez la société pour lui en avoir la plus grande obligation³? » Cependant, après avoir pris la plume pour combattre de Boissy, de Campigneulles fait un curieux aveu à la fin de sa lettre. « J'avouerai franchement, dit-il, que je regarde la comédie comme un objet indifférent en soi qui peut servir de délassement aux personnes occupées et d'occupation aux personnes qui n'ont rien à faire », mais

1. Essais sur divers sujets par M. de C... (Campigneulles d'après Barbier). Londres, 1758, p. 132.

2. *Ibid.*, p. 134.

3. *Ibid.*, p. 135.

Pour changer leurs mœurs et régler leur raison
Les chrétiens ont l'église et non pas le théâtre¹.

(GODEAU).

Ce n'est pas là la doctrine de Diderot qui voulait mettre le théâtre à la place de la chaire. Aussi cette conclusion sert-elle à montrer jusqu'à quel point le poète Diderot était dirigé par le « philosophe ». Le succès de sa thèse témoignait des progrès qu'avaient faits les philosophes auprès du public. Désormais, en s'alliant aux doctrines de ce parti, on serait censé défendre le théâtre. Or, on revenait à peine de l'étonnement qu'avait causé la publication du *Fils naturel*, quand parut *La lettre à d'Alembert sur les spectacles*.

Auteur dramatique en même temps que philosophe, Rousseau, en entrant ainsi dans le débat présentait de sérieuses garanties de compétence. On aurait pu attendre qu'il soutînt la cause du théâtre. Quelle fut donc la surprise des philosophes de trouver en leur ancien confrère un adversaire implacable !

1. *Essais sur divers sujets*, pp. 133-140.

CHAPITRE II

La Lettre à d'Alembert, 1758

Amateur de spectacles, Rousseau l'avait été plus que personne. avant 1758. Il avait ses entrées à l'Opéra et à la Comédie, et il avoue lui-même en avoir suivi les représentations pendant dix ans bons et mauvais jours, et n'avoir jamais « manqué volontairement une représentation de Molière¹ ». Il était aussi auteur dramatique; pendant longtemps ses contemporains ne connurent que comme musicien et poète celui qui devait s'illustrer comme philosophe. *Le Devin du Village*² qui seul survit, fut précédé et suivi d'autres essais moins heureux : *Les Muses galantes* par exemple *Les fêtes de Ramire*, *Narcisse*, et *l'Engagement téméraire*. Enfin il était philosophe lui-même et ami des encyclopédistes. Après son premier discours des sciences et des arts, il avait par quelques articles sur la musique et l'économie politique. contribué à l'*Encyclopédie*, et il comptait Grimm Diderot, et d'Alembert. parmi ses relations. Pourquoi donc écrivit-il son manifeste contre le théâtre qui parut en octobre 1758 avec le titre suivant : *J.-J.*

1. Lettre à d'Alembert, éd. Brunel, Hachette, p. 195.

2. Joué d'abord à Fontainebleau devant la Cour, le 18 octobre 1752.

Rousseau, citoyen de Genève à M. d'Alembert de l'Académie royale des sciences de Paris... sur son article Genève dans le septième volume de l'Encyclopédie, et particulièrement sur le projet d'établir un théâtre de comédie en cette ville ? ». L'histoire de la genèse de cet ouvrage se lie si étroitement à celle de Genève pendant la première partie du XVIII^e siècle, qu'il est indispensable d'en rappeler les principaux faits¹.

Dès le commencement du siècle, sous l'influence du commerce et des idées françaises qui pénétraient de toutes parts en Suisse, l'ancienne simplicité des mœurs nationales dégénérait rapidement. De toutes les villes Suisses, Genève était celle où l'autorité protestante était le moins atteinte par l'influence de l'étranger. Etat souverain, ville libre jusqu'à la Révolution, elle était restée à bien des égards la vieille cité de Calvin. La religion y primait encore la politique, car, à côté du Magnifique Conseil, le Consistoire exerçait encore en plein XVIII^e siècle une véritable censure, et prescrivait une simplicité de vie toute patriarcale. Mais vers 1750, même à Genève on pouvait constater une transformation dans les mœurs. Le progrès du commerce et l'affluence des voyageurs, avaient rempli la ville d'industrie et de richesses, et en même temps amené l'inégalité dans le peuple, de sorte qu'en dépit de l'ap-

1. Nous nous servons principalement ici des études suivantes : a) L. Perey et G. Maugras, *La Vie intime de Voltaire aux Délices et à Ferney*, Paris, 1885; b) G. Desnoiresterres, *Voltaire et la Société française au XVIII^e siècle*, Paris, 1867-1876, vol. VI-VII; c) G. Maugras, *Voltaire et J.-J. Rousseau*, Paris, 1886; d) G. Vallette, *J.-J. Rousseau Genevois*, Paris, 1911; e) M. Monnier, *Le Théâtre et la Poésie à Genève au XVIII^e siècle*, *Revue suisse*, n° 183, mars 1873.

parente simplicité de ses mœurs, la société genevoise se divisait en deux camps : « le premier composé des familles qui n'avaient jamais quitté Genève et conservaient les habitudes d'austérité et de sévère économie du siècle précédent, le second des Genevois qui, ayant vécu au milieu d'une civilisation étrangère, en avaient rapporté des goûts différents et cherchaient à les implanter dans leur patrie¹. » Or, parmi les goûts importés de l'étranger, celui du théâtre menaçait le plus Genève. La Réforme avait banni de Genève les mystères et les farces, et jusqu'à la fin du ^{xvii}e siècle il n'y fut plus question de théâtre. En 1737 pourtant, à la suite de difficultés politiques, les puissances garantes, Berne, Zurich, la Sardaigne, et la France, durent intervenir comme intermédiaires, et l'ambassadeur français, le Comte de Lautrec ayant exprimé le désir d'avoir un théâtre, le Consistoire s'inclina. Une salle fut construite sur la Place Neuve, et les Genevois s'y portèrent en foule. A la fin de l'année « tous frais payés et l'hôpital subventionné, ils (les comédiens) emportèrent 15.000 francs². » Depuis cette date, l'aristocratie, engouée du théâtre avait bravé plus d'une fois les lois somptuaires, soit en jouant des pièces à huis clos, soit en allant au théâtre établi à Carouge.

Telle était la situation à Genève vers le milieu du siècle; les vieilles traditions menacées, le goût de la vie mondaine s'infiltrant dans les mœurs, et le fossé

1. Perey et Maugras, *La Vie intime de Voltaire* p. 41.

2. M. Monnier, *Le Théâtre et la poésie à Genève*, *Revue bleue*, 1873, p. 390.

devenant de plus en plus profond entre les deux Genève, l'aristocratique qui guettait avec envie les plaisirs de Paris, et la démocratique qui tenait au maintien de l'antique simplicité.

En 1754, Rousseau avait fait un voyage à Genève. Après vingt-six ans d'absence il se vit fêté dans tous les états, et « l'accueil flatteur qu'on lui fit » uni à la douceur de revoir la vieille cité de Calvin, agissant sur lui, il revint à la religion réformée, et fut investi des droits de citoyen. Lorsqu'il quitta son pays natal au mois d'octobre, ce fut avec l'intention d'y revenir bientôt pour toujours. Mais « par une singulière ironie du sort, au moment même où Jean-Jacques.. quittait Genève à regret, Voltaire entra dans la cité de Calvin¹. » Le 1^{er} février 1755, le Conseil l'autorisa à habiter le terrain genevois; le 11 mars le marché fut conclu avec l'aide de Tronchin pour la maison de Saint-Jean à la porte de Genève, et le 24 mars Voltaire s'y installa².

Que venait donc faire Voltaire à Genève? Il l'a dit lui-même en souriant, dans une de ses lettres, — il voulait « pervertir cette cité pédante qui conservait un bon souvenir de ses réformateurs... et croyait à la parole de ses prédicants³. » Faire jouer la comédie à Genève en dépit du Consistoire tel fut durant tout son séjour, le but que Voltaire poursuivit avec une incroyable ténacité.

L'aristocratie l'accueillit avec empressement mais

1. G. Maugras, *Voltaire et J.-J. Rousseau*, p. 33.

2. G. Vallette, *J.-J. Rousseau Genevois*, p. 102, nous a fourni ces dates.

3. Cité par Monnier, *op. cit.*, p. 387.

les pasteurs et les bourgeois virent avec inquiétude l'arrivée de ce nouvel hôte. Avec une déférence hypocrite, Voltaire rassure Tronchin, qui lui avait exprimé quelques doutes au sujet du théâtre, en lui déclarant qu'il « ne permettra pas qu'on représente dans sa maison devant dix personnes une pièce pleine de morale... si cela déplaît à la compagnie¹ ». Il profita néanmoins de l'arrivée de l'acteur Le Kain aux Délices vers la fin de mars, pour lui faire déclamer *Zaïre* devant une compagnie nombreuse de Genevois. Enhardi par le succès de cet essai il se préparait à jouer *Alzire*, mais il dut renoncer à son projet. Le Consistoire s'émut, et d'après une décision prise le 31 juillet, lui conseilla de s'en abstenir. Voltaire céda d'assez mauvaise grâce, en attendant une meilleure occasion pour recommencer la campagne.

L'*Encyclopédie* allait lui fournir un moyen de se venger. Le 10 août 1756, d'Alembert s'annonça aux Délices. Chargé d'écrire l'article Genève pour le septième volume de l'*Encyclopédie*, il était venu se renseigner sur place. Au cours de leurs conversations, Voltaire lui confia le désir qu'il avait de forcer la main aux pasteurs sur la question du théâtre. D'Alembert s'y prêtant, il fut convenu qu'il glisserait dans son article un plaidoyer en faveur de l'établissement d'une salle de spectacles à Genève, et Voltaire attendait avec intérêt le succès de ces efforts.

Pendant ce temps que devenait Rousseau, citoyen de

1. Perey et Maugras, *La Vie intime de Voltaire*, p. 55.

Genève? Au lieu de revenir dans sa ville natale il s'était établi à l'Ermitage. La raison de cette conduite a été donnée par Rousseau lui-même dans le septième livre de ses confessions : Voltaire lui gâtait Genève. « Une chose qui m'aida beaucoup à me déterminer, écrit-il, fut l'établissement de Voltaire auprès de Genève. Je compris que cet homme y ferait révolution, que j'irais retrouver dans ma patrie, le ton, les airs, les mœurs qui me chassaient de Paris... je tins Genève perdue¹. » Rousseau s'irritait de voir cet étranger, ce bel esprit, ce courtisan sceptique, s'établir sur les bords du lac Léman, car Voltaire n'était-il pas le représentant le plus brillant de cette civilisation raffinée, voluptueuse, aristocratique pour tout dire, dont il était lui l'antagoniste attitré depuis son premier discours sur les sciences et les arts? Au printemps de 1757, le parti de Rousseau était pris dit Vallette, il refusa d'accepter le poste de bibliothécaire de Genève, à cause de Voltaire.

Le 10 octobre de cette même année, parut le septième volume de l'*Encyclopédie*. Tout l'article Genève témoignait d'une extrême bienveillance de la part de d'Alembert pour le pays républicain. Dans le tableau flatteur qui y était fait de la Cité de Calvin, il n'y avait qu'une seule ombre : Genève réunirait tous les agréments si elle admettait dans ses murs la comédie. D'Alembert expliquait que le théâtre formerait le goût des citoyens, et ensuite, qu'en entretenant une troupe dans les bornes des bonnes mœurs, et en les mettant au

1. J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, Paris, 1846-1852, vol. I, 1852, p. 207.

rang des citoyens, elle ferait tomber le préjugé barbare qui existait contre cette profession¹.

Dans la bataille qui s'engagea dès les premiers jours sur la question du socinianisme que d'Alembert imputait maladroitement aux pasteurs genevois, le long paragraphe sur le théâtre si inopinément amené, passa inaperçu sauf par Rousseau, qui, brouillé avec ses amis Grimm et Diderot, et chassé de l'Ermitage, venait de s'établir à Montlouis le 15 décembre. Prévenu d'avance par Diderot des « manèges de séduction » qui se tramaient dans son pays, il ne se fit aucune illusion sur cette longue digression sur le théâtre, insérée où visiblement elle n'avait que faire². Il sentit Voltaire là dessous, « Voltaire magnifiquement installé aux portes de Genève, qui attirait chez lui les principaux de la ville pour leur donner la comédie... et qui avait évidemment entrepris de corrompre la cité de Calvin³. » Or, cette cité était la sienne; il se décida donc à défendre la pudeur de Genève en répondant à d'Alembert et en lui montrant à combien d'égards l'établissement d'un théâtre serait une pierre de scandale et de démoralisation pour Genève.

Mais en défendant Genève, Rousseau se défendait lui-même. Toute sa doctrine des arts n'était-elle pas en cause? Dans les deux discours qui à cette date constituaient son œuvre philosophique, Rousseau avait

1. Voir Appendice, I, p. 396.

2. Le 22 octobre 1758, il écrivit à Vernes, *Correspondance générale*, éd. Th. Dufour, vol. IV, 1925, p. 91 : « Je n'ignorais pas que l'article Genève était en partie de M. de Voltaire; quoique j'aie eu la discrétion de n'en rien dire, il vous sera aisé de voir par la lecture de l'ouvrage que je savais en l'écrivant, à quoi m'en tenir ».

3. J. Lemaître, *J.-J. Rousseau*, Paris, 1907, 5^e conférence, p. 144.

pris le contrepied des idées courantes en faisant la critique de la civilisation contemporaine, et le dogme fondamental, le terrain sur lequel il avait engagé la lutte contre les idées et la société de son temps, était l'antinomie entre le bien moral et la civilisation. L'homme est né bon, la société l'a corrompu; voilà la thèse qu'il avait soutenue jusqu'en 1758. Dans son premier discours, Rousseau avait mis la perfection originelle de l'homme en opposition avec la littérature et les arts, et la conclusion à laquelle sa recherche l'avait amené était que « le beau temps, le temps de la vertu de chaque peuple a été celui de son ignorance; et qu'à mesure qu'il est devenu savant, artiste et philosophe, il a perdu ses mœurs et sa probité¹. »

Condamner ainsi les lettres et les arts dans lesquels les autres philosophes voyaient le salut de la société, c'était condamner implicitement le théâtre, mais Rousseau n'en avait pas fait mention dans son discours. Deux ans plus tard, cet ennemi des lettres publia une pièce de théâtre, *Narcisse*, avec une préface où il essayait de justifier cette contradiction. Dans cette préface, qui était comme un résumé de sa doctrine sur les arts, Rousseau faisait entrer quelques modifications. Tout en répétant que les sciences et les arts sont les sources de l'oisiveté et par conséquent de l'amolissement des hommes, il avouait qu'il serait impossible de les abolir. « Mon avis est donc, concluait-il... de laisser subsister et même d'entretenir avec soin les académies,

1. Rousseau, *Œuvres*, vol. I, 1852, p. 497, Dernière réponse à M. Bordes.

les collèges, les universités, les bibliothèques, les spectacles et tous les autres amusements qui peuvent faire quelque diversion à la méchanceté des hommes et les empêcher d'occuper leur oisiveté à des choses plus dangereuses¹. » Le mot important était lâché. Les spectacles nuisibles comme les sciences et les arts, ne sont tolérables que dans la mesure où ils remplacent chez un peuple corrompu des amusements encore plus funestes. Proposer comme d'Alembert avait fait d'établir un théâtre à Genève, ville patriarcale c'était vouloir lui inoculer un produit dangereux de la civilisation. Ce projet suffit à déterminer Rousseau à développer la condamnation du théâtre qui ressortait de ses principes, et y était déjà contenue implicitement. Et voilà comment les circonstances qui amenèrent Rousseau à écrire sa *Lettre à d'Alembert*, lui fournirent l'occasion de condamner d'une manière générale le théâtre, en ne le considérant que dans son influence sur les mœurs.

Evincer Voltaire de Genève, se poser en champion de sa ville natale, poursuivre contre la civilisation la croisade qu'il avait commencée en développant une des idées principales du discours de 1750, tel fut le but de Rousseau, lorsqu'il écrivit sa lettre sur les spectacles.

Il se mit à l'œuvre avec « un zèle qui surmonta tout ». « Pendant un hiver assez rude, au mois de février, j'allais tous les jours, dit-il, passer deux heures le matin et autant l'après-dîner dans un donjon tout ouvert que j'avais au bout du jardin où était mon habitation...

1. Rousseau, *Œuvres*, vol. III, 1846, p. 197. Préface de Narcisse.

Ce fut dans ce lieu pour lors glacé que, sans abri contre le vent et la neige, et sans autre feu que celui de mon cœur, je composai dans l'espace de trois semaines ma *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*¹.

Comment Rousseau s'acquitta-t-il de la tâche qu'il s'était imposée? Par quels arguments a-t-il combattu la proposition de d'Alembert? Quelle est la valeur et la portée exacte de sa thèse? voilà les questions qui s'imposent, et qu'il convient d'examiner dès maintenant.

Rousseau ne pouvait ignorer qu'en prenant parti contre le théâtre il se rangeait à côté des défenseurs de la foi catholique dans une longue guerre contre le théâtre. Aussi se garde-t-il bien d'envisager la question du point de vue purement local. Le problème de la bonne ou mauvaise influence qu'aurait sur Genève l'établissement d'un théâtre, n'est pour lui qu'un résultat, quoique grave, de la grande question de la valeur morale du théâtre. Il attaquera donc le problème de front en démontrant les vices, les inconvénients et les dangers du théâtre; ce sera la première partie de sa lettre. Alors seulement il partira de ces principes généraux pour examiner les effets de l'établissement d'une salle de théâtre à Genève. Ce sera la deuxième partie de sa démonstration.

Prenant dès le début de sa lettre le contrepied des idées de Voltaire, de Diderot, et des Encyclopédistes, Rousseau déclare que par sa raison d'être le théâtre

1. Rousseau, *Œuvres*, vol. I, 1852, Confessions, Livre X, p. 260.

se recommande peu à notre estime. C'est un amusement né de l'oisiveté, du mécontentement et de l'oubli des goûts simples et naturels qui caractérisent les bons citoyens. Passe encore si le théâtre était utile. Rousseau ne refuse pas aux hommes le droit de s'amuser, mais il ne voudrait leur permettre que des divertissements qui tendent à augmenter leur bonheur et à les rendre bons citoyens¹. Le théâtre est-il utile et par là permis aux hommes ? Voilà le point central auquel Rousseau ramène toute l'étendue de son argumentation.

Il examine tout d'abord le but du théâtre et son influence morale sur les spectateurs. Il s'attache surtout à démasquer l'hypocrisie des partisans du théâtre qui depuis le début du siècle déclarent que le théâtre est essentiellement une école où l'on va prendre des leçons de vertu, de bienséance, de bon goût. Le théâtre, dit-il, n'est qu'un simple amusement et par là même il est funeste. Les spectateurs ne cherchent au théâtre que leur plaisir, et cela seul leur plaît qui favorise leurs penchants. Il ne change donc pas les sentiments et les mœurs « qu'il ne peut que suivre et embellir », et son premier effet est « de renforcer le caractère national, d'augmenter les inclinations naturelles, et de donner une nouvelle énergie à toutes les passions². »

Rousseau réfute les protestations des prôneurs du

1. Voilà justement ce que les ennemis de Rousseau n'ont pas saisi. Ils l'ont accusé de se contredire en condamnant le théâtre et en encourageant le goût des bals, et des serles, etc., mais c'est précisément parce que ces derniers lui paraissent utiles, malgré leurs abus, qu'il les permet aux Genevois. Voir *Lettre à d'Alembert*, éd. Hachette, p. 187, note 1.

2. *Lettre à d'Alembert*, éd. Hachette (11^e édition), p. 30.

théâtre qui se retranchent derrière l'argument traditionnel de la « purgation des passions par le théâtre ». Le but du théâtre, disent-ils est « d'exciter en nous des sentiments opposés à ceux qu'il prête à ses personnages ». Rousseau n'oppose pas d'arguments spécieux à cette assertion. Il demande tout simplement à ses adversaires d'examiner avec franchise l'état de leur âme après la représentation d'une tragédie. « L'émotion, le trouble, et l'attendrissement qu'on sent en soi-même, et qui se prolongent après la pièce¹ », prouvent que le théâtre « purge les passions qu'on n'a pas, et fomenté celles qu'on a² ».

Mais les partisans du théâtre se défendent en affirmant qu'il nous inspire tout au moins l'amour général de la vertu et la haine du vice. Rousseau conteste énergiquement cette doctrine. Posant comme principe son axiome fondamental de la bonté naturelle de l'homme, il répond : « L'homme est né bon, je le pense et crois l'avoir prouvé : la source de l'intérêt qui nous attache à ce qui est honnête, et nous inspire de l'aversion pour le mal, est en nous et non dans les pièces³ ». L'auteur par conséquent ne peut pas nous faire aimer la vertu si nous n'y sommes pas déjà disposés naturellement. Qu'on ne vienne pas non plus se dire meilleur parce qu'on fut ému à la représentation d'une tragédie. Cette émotion est passagère et vaine, « une pitié stérile qui se repaît de quelques lar-

1. *Lettre à d'Alembert*, p. 31.

2. *Ibid.*, p. 33.

3. *Ibid.*, p. 35.

mes et n'a jamais produit le moindre acte d'humanité¹ ». Elle flatte notre orgueil en nous faisant croire à la bonté de notre cœur, mais il est facile d'en prouver la vanité. Quand nous avons pleuré sur les maux fictifs d'un héros de tragédie, nous croyons avoir satisfait à tous les devoirs de l'humanité, et le premier malheureux que nous rencontrons, nous sollicitera en vain. Rousseau conclut donc que la plus avantageuse impression des meilleures tragédies est « de réduire à quelques affections passagères, stériles, et sans effet, tous les devoirs de l'homme; à nous faire applaudir de notre courage en louant celui des autres, de notre humanité en plaignant les maux que nous aurions pu guérir, de notre charité en disant au pauvre, Dieu vous assiste² ! »

Dira-t-on enfin que les personnages de la comédie étant plus près du spectateur, ce genre corrige plus efficacement que la tragédie les travers de l'humanité ? Rousseau répond qu'il est plus dangereux que la tragédie parce que son essence, le ridicule, est « l'arme favorite du vice », et que c'est par elle « qu'attaquant dans le fond des cœurs le respect qu'on doit à la vertu, il éteint enfin l'amour qu'on lui porte³ ».

D'après cet examen des raisons théoriques et psychologiques qui s'opposent à l'influence morale du théâtre, Rousseau conclut que par son essence cet amusement est funeste aux bonnes mœurs. Cependant

1. *Lettre à d'Alembert*, p. 37.

2. *Ibid.*, p. 40.

3. *Ibid.*, p. 41.

il ne se borne point comme de Boissy à écrire un traité général et théorique, il précise la discussion par des exemples à l'appui, tirés exprès du théâtre contemporain qui, admet-il d'avance, est à peu près aussi parfait qu'il peut l'être soit pour l'agrément, soit pour l'utilité¹ ».

Tout en reconnaissant qu'il ne faut pas toujours se fier au dénouement d'une pièce pour juger de sa valeur et de son effet moral, Rousseau déclare que loin de montrer la vertu récompensée et le crime puni comme le disent les partisans du théâtre, la tragédie est aussi souvent le triomphe des grands scélérats, que celui des plus illustres héros. L'infâme Catilina qui fait le rôle d'un grand homme « réunit par ses talents, sa fermeté, son courage, toute l'estime des spectateurs² »; Atrée et Mahomet qui jouissent en paix de leurs forfaits, sont des exemples tirés du théâtre de l'époque, et pour peu qu'on jette un coup d'œil rapide sur le répertoire de la Comédie Française, on trouvera partout dit Rousseau « des monstres abominables et des actions atroces³ ». « Qu'apprend-on dans *Phèdre* et dans *Œdipe*, demande-t-il, sinon que l'homme n'est pas libre, et que le ciel le punit des crimes qu'il lui fait commettre? Qu'apprend-on dans *Médée*, si ce n'est jusqu'où la fureur de la jalousie peut rendre une mère cruelle et dénaturée⁴. » *Phèdre* incestueuse, Syphax empoisonnant sa femme dans *Sophonisbe*, le jeune

1. *Lettre à d'Alembert*, p. 42.

2. *Ibid.*, p. 45.

3. *Ibid.*, p. 51.

4. *Ibid.*, p. 51.

Horace poignardant sa sœur, — les massacres des gladiateurs n'étaient pas si barbares que ces affreux spectacles qui « accoutument les yeux du peuple à des horreurs qu'il ne devrait pas même connaître¹ ». La seule grâce que Rousseau accorde à la tragédie est que l'éloignement de la scène et de l'action tend à neutraliser l'effet funeste de sa morale.

Sévère pour la tragédie, Rousseau l'est encore plus pour la comédie : tout en est mauvais et pernicieux, tout tire à conséquence pour les spectateurs, et le plaisir même du comique étant fondé sur un vice du cœur humain, l'amour du ridicule, c'est une suite de ce principe que « plus la comédie est agréable et parfaite, plus son effet est funeste aux mœurs² ». Parler de la comédie, c'est parler de Molière. Les griefs de Rousseau contre lui sont nombreux : son théâtre est une « école de vices et de mauvaises mœurs; il tourne la bonté et la simplicité en ridicule; il « trouble tout l'ordre de la société », et « tourne en dérision les respectables droits des pères sur leurs enfants, des maris sur leurs femmes, des maîtres sur leurs serviteurs³ ». En outre, il favorise les vices plutôt qu'il ne les attaque. les sots sont toujours dupes des méchants. Dorante qui dupe M. Jourdain, Angélique qui triomphe de son mari George Dandin, et Cléante qui se moque de la malédiction d'Harpagon, n'ont ils pas toujours la sympathie du public ?

1. *Lettre à d'Alembert*, p. 51-52.

2. *Ibid.*, pp 53.

3. *Ibid.*, p. 55.

Mais ce n'est pas tout le mal que Rousseau reproche à Molière. Sa comédie *Le Misanthrope*, par le fait même qu'elle est son chef-d'œuvre, « découvre mieux qu'aucune autre la véritable vue dans laquelle Molière a composé son théâtre, et nous peut mieux faire juger de ses vrais effets¹ ». Molière n'a point voulu former un « honnête homme », mais un « homme du monde », par conséquent, « il n'a point voulu corriger les vices mais les ridicules et voulant exposer à la risée publique tous les défauts opposés aux qualités de l'homme aimable de l'homme de société, après avoir joué tant d'autres ridicules, il lui restait à jouer celui que le monde pardonne le moins, le ridicule de la vertu : c'est ce qu'il a fait dans le *Misanthrope*² ». Rousseau trouve la morale de cette pièce doublement funeste. D'un côté Molière, voulant faire rire le parterre a adouci son portrait du Misanthrope et a rendu Alceste ridicule en le représentant toujours emporté sur ses maux personnels alors qu'il devrait les supporter avec un calme stoïque. De l'autre, il donne comme modèle de conduite Philinte l'homme aimable. « un de ces honnêtes gens du grand monde.,. qui trouvent toujours que tout va bien parce qu'ils ont intérêt que rien n'aille mieux³ ». Par cette pièce on peut juger des autres, et la seule conclusion qu'on puisse tirer de l'observation des faits est que « l'intention de l'auteur étant de plaire à des esprits corrompus, ou sa morale porte au mal, ou le

1. *Lettre à d'Alembert*, p. 57.

2. *Ibid.*, p. 57.

3. *Ibid.*, pp. 60-61.

faux bien qu'elle prêche est plus dangereux que le mal même, en ce qu'il séduit par une apparence de raison, en ce qu'il fait préférer l'usage et les maximes du monde à l'exacte probité..., en ce qu'au grand soulagement des spectateurs, il leur persuade que pour être honnête homme, il suffit de n'être pas un franc scélérat¹ ».

Que dire donc des successeurs de Molière? de cette pièce de Regnard où autour du lit d'un mourant « on égaye à l'envie de plaisanteries barbares le triste appareil de la mort² »? Que dire de la comédie larmoyante? Rousseau voit dans l'ennui que les adversaires du genre lui attribuent, la preuve décisive de la conclusion à laquelle tout cet examen détaillé l'a amené — savoir que le théâtre est condamné, pour vivre, à l'immoralité.

Pernicieuses en elles-mêmes la tragédie et la comédie tendent encore un autre piège aux mœurs, car l'amour y joue un rôle prépondérant. Rousseau condamne l'amour comme une passion dangereuse. Tout d'abord il l'accuse de renverser les rapports naturels. « L'amour est le règne des femmes »; à force de se voir adulées au théâtre, celles-ci prennent le dessus dans la société et deviennent les « précepteurs du public », ce que Rousseau estime une dégradation et pour elles et pour les hommes. Toutefois, cet effet pernicieux du théâtre fondé sur l'amour, ne l'emporte pas en gravité sur un autre changement qu'il amène, selon Rousseau,

1. *Lettre à d'Alembert*, p. 67-70.

2. *Ibid.*, p. 70, il s'agit du *Légataire universel* de Regnard, 1708.

dans la société. C'est le mépris des jeunes gens pour leurs supérieurs. Afin que l'intérêt soit toujours pour les jeunes amants, les vieillards sont relégués à jouer des rôles indignes; « on en fait dans les tragédies des tyrans, des usurpateurs; dans les comédies, des jaloux, des usuriers, des pédants, des pères insupportables, que tout le monde conspire à tromper¹ ».

A côté de ces raisons, Rousseau en range d'autres plus sérieuses, « souvent et fortement » alléguées par les « écrivains ecclésiastiques² ». Nous connaissons ces raisons de longue date, de même Rousseau et le public pour qui il écrit, mais il pense bon de les relever. Tout le mal consiste, dit-il, en ce que le théâtre fondé sur l'amour tend fortement à « disposer l'âme à des sentiments trop tendres qu'on satisfait ensuite aux dépens de la vertu³ ». Lors même qu'on ne représente sur la scène que des passions légitimes, Rousseau craint qu'on n'oublie les circonstances « tandis que l'impression d'une passion si douce reste gravée au fond du cœur⁴ ». Les partisans du théâtre objectent pourtant que le poète guérit le spectateur de l'amour en lui en montrant les faiblesses. Pour convaincre son lecteur du peu de valeur de cette assertion, Rousseau cite Bérénice. « Le dénouement n'efface point l'effet de la pièce, l'empereur le renvoie *invitus invitam*, on peut ajouter *invilo spectatore*. Titus a beau rester romain, il est seul de son parti; tous les spectateurs ont épousé Bérénice⁵. »

1. *Lettre à d'Alembert*, p. 78.

2. *Ibid.*, p. 80.

3. *Ibid.*, p. 80.

4. *Ibid.*, p. 81.

5. *Ibid.*, p. 83.

Veut-on savoir enfin s'il est certain qu'en montrant les suites funestes des passions immodérées la tragédie apprenne à s'en garantir? On n'a qu'à consulter *Zaïre*. De toutes les tragédies qui sont au théâtre, c'est elle, dit Rousseau, qui montre le mieux « le pouvoir de l'amour et l'empire de la beauté¹ ». Là, l'amour a de tristes effets; il en coûte la vie à deux amants, mais il « n'en devient que plus intéressant par ses malheurs mêmes² ». Qu'on peigne l'amour comme on voudra, il séduit ou ce n'est pas lui, voilà la conclusion finale que Rousseau tire de son enquête.

Il termine donc son examen du théâtre considéré en lui-même, en récapitulant ainsi ses arguments. « L'effet moral du spectacle et des théâtres ne saurait être bon ni salulaire en lui-même, puisqu'à ne compter que leurs avantages, on n'y trouve aucune sorte d'utilité réelle sans inconvénients qui la dépassent³. » Mais Rousseau ne se contente pas de ces preuves, et il pose une seconde question d'ordre moral et social, savoir, à supposer que le théâtre soit indifférent en lui-même et il ne l'est pas, quels en sont les effets sur les spectateurs et sur les acteurs?

Le théâtre, dit Rousseau, est bon ou mauvais selon qu'il est destiné à remplacer une occupation qui vaut moins ou qui vaut mieux que lui. « Dans une grande ville pleine de gens intrigants, désœuvrés, sans religion, sans principes, dont l'imagination dépravée par

1. *Lettre à d'Alembert*, p. 86.

2. *Ibid.*, p. 87.

3. *Ibid.*, p. 89.

l'oisiveté... n'engendre que des monstres et n'inspire que des forfaits; dans une grande ville où les mœurs et l'honneur ne sont rien..., la police ne saurait trop multiplier les plaisirs permis ni trop s'appliquer à les rendre agréables, pour ôter aux particuliers la tentation d'en chercher de plus dangereux¹. » Mais dans une petite ville il faut suivre des maximes toutes contraires, car là le théâtre amènerait infailliblement à sa suite une somme de corruption. Pour confirmer cette assertion, Rousseau donne un tableau admirable idyllique et vrai à la fois, de l'industrie horlogère, et de la vie des « Montagnons », peuple suisse habitant une montagne près de Neuchâtel. Il suppose un théâtre établi parmi ces gens simples et vertueux sous prétexte de leur offrir une honnête récréation et il énumère les effets de cette innovation : relâchement de travail, augmentation de dépenses, diminution de production, établissement d'impôts introduction du luxe, voilà sans parler de l'effet moral du théâtre, les résultats que Rousseau en prévoit. En donnant à ces principes toute l'application dont ils sont susceptibles, une seule conclusion reste possible : c'est que pour juger s'il est à propos ou non d'établir un théâtre en quelque ville, il faut premièrement savoir si les mœurs y sont bonnes ou mauvaises, car, en certains lieux, il empêcherait les mauvaises mœurs de dégénérer en brigandage et en d'autres, il ne servirait qu'à « détruire l'amour du travail, à décourager l'industrie..., à tourner la

1. *Lettre à d'Alembert*, p. 91.

sagesse en ridicule, à substituer un jargon de théâtre à la pratique des vertus, à mettre toute la morale en métaphysique, à travestir les citoyens en beaux esprits, les mères de famille en petites maîtresses, et les filles en amoureuses de comédie¹. »

Mauvais pour les spectateurs, le théâtre est encore mauvais, continue Rousseau, pour les acteurs. Après avoir montré à l'aide de l'exemple du Tribunal des Maréchaux, que sans le concours de l'opinion publique les lois ne peuvent rien sur les mœurs, Rousseau examine les faits. Il est certain, dit-il, que « l'état de comédien est un état de licence et de mauvaises mœurs, que les hommes y sont livrés au désordre; que les femmes y mènent une vie scandaleuse...; que par tout pays leur profession est déshonorante² ». Or à son avis, cette infamie ne peut être imputée aux « déclamations des prêtres », puisqu'elle existait chez les Romains ni à un préjugé injuste, parce qu'on ne méprise pas une profession sans cause. Elle doit donc tenir à la profession elle-même. Rousseau établit comme axiome qu'en déclarant la profession d'acteur infâme, les lois romaines ne la déshonoraient point, « elles rendaient seulement authentique le déshonneur qui en est inséparable³ ». La suite de sa démonstration sert à justifier cette assertion. Rousseau trouve que le métier d'acteur a en lui-même quelque chose de bas et de servile. Tout le talent de l'acteur consiste dans « l'art de se contrefaire

1. *Lettre à d'Alembert* p. 99.

2. *Ibid.*, p. 115

3. *Ibid.*, p. 120.

de revêtir un autre caractère que le sien¹ ». Sa profession le force à mettre publiquement « sa personne en vente² », et l'esprit qu'il reçoit de son état est un « mélange de bassesse, de fausseté, de ridicule orgueil, et d'indigne avilissement qui le rend propre à toutes sortes de personnages hors le plus noble de tous, celui d'homme qu'il abandonne³ ».

Non seulement, la profession de comédien est peu honnête en elle-même, mais aussi il y a une autre considération : le désordre des actrices entraîne celui des acteurs, et ce désordre est inévitable dit Rousseau, parce qu'il n'y a point de bonnes mœurs pour les femmes hors une vie retirée, domestique : « la dignité de leur sexe est dans sa modestie »; et « la honte et la pudeur sont en elles inséparables de l'honnêteté »⁴. Par une longue digression sur les femmes Rousseau renforce cet argument, et ne laisse possible qu'une seule conclusion. Il se demande « comment un état dont l'unique objet est de se montrer en public, et qui pis est... pour de l'argent, conviendrait à d'honnêtes femmes, et pourrait compatir en elles avec la modestie et les bonnes mœurs⁵ ». Puisqu'à raison des conditions de leur vie, une comédienne honnête femme, et un comédien honnête homme sont des prodiges, Rousseau conclut qu'il ne faut pas chercher à les régler par des lois, comme l'avait dit d'Alembert, mais à pénétrer au cœur du mal en détruisant le théâtre.

1 *Lettre à d'Alembert*, p. 121.

2. *Ibid.*,

3. *Ibid.*,

4. *Ibid.*, p. 125.

5. *Ibid.*, p. 136.

Sa démonstration générale se termine là. Ayant montré que le théâtre est pernicieux en lui-même, mauvais pour les spectateurs, et dangereux pour les acteurs, il arrive à l'objet principal de sa lettre et, appliquant ses théories à l'exemple particulier en vue duquel il travaille, il considère ce qui résulterait de l'établissement d'un théâtre à Genève. Il taille dès lors en pleine matière genevoise, il s'échauffe, il s'enthousiasme. « C'est le patriote... qui va crier haro ! contre le séducteur Voltaire... C'est le Genevois qui va proclamer comme un patriotique programme le maintien des mœurs nationales, simples, républicaines, austères, dont il exaltera poétiquement la beauté¹ »... Cette seconde partie abonde en accents d'enthousiasme et de poésie qui charment et séduisent le lecteur le plus hostile à la thèse de Rousseau. Le théâtre serait fatal aux mœurs nationales et par là à la liberté, voilà le thème très simple de cette défense, mais de quels beaux accents d'émotion il a su l'animer !

Il examine en premier lieu les raisons qui s'opposent à l'établissement d'un théâtre à Genève. Une raison matérielle s'impose d'abord. Puisque Paris avec 600.000 âmes entretient à peine ses trois théâtres, Genève avec 24.000 âmes ne pourra pas en entretenir un seul. A cet obstacle s'en ajoute un autre, moral. Le théâtre à Genève se heurtera à une tradition profonde qui lui est hostile. De nombreux citoyens verront avec indignation, dit Rousseau, « ce monument

1. G. Vallette, *J.-J. Rousseau, genevois*, pp. 125-126.

du luxe et de la mollesse s'élever sur les ruines de notre antique simplicité, et menacer de loin la liberté publique¹ ». Par le seul concours des spectateurs, il sera donc impossible, dit-il, qu'un théâtre se soutienne à Genève; il faudra ou que les riches se cotisent pour le soutenir, ou que l'on oblige les citoyens à payer des impôts pour suppléer aux besoins de la troupe.

Mais en supposant ces difficultés surmontées et un théâtre établi dans Genève, quels en seront les effets? Rousseau traite cette question en détail. Il laisse courir son imagination et sa plume à bride abattue, et se permet de nombreuses digressions sur les femmes, l'amour, l'éducation des enfants, l'ivrognerie et la médisance. Premièrement, dit-il, cette révolution opérée dans les usages en produira infailliblement une dans les mœurs. Parmi les établissements qui fournissent aux Genevois un amusement simple et innocent, et qui seront atteints par le théâtre, il y a les cercles. Rousseau, tout en avouant que cette institution a ses abus, celui par exemple d'encourager la médisance parmi les femmes, et le goût excessif du vin et du jeu parmi les hommes, croit qu'étant bon au fond, ses avantages l'emportent de beaucoup sur ses abus. En interrompant la société continuelle des deux sexes, les cercles ont pour effet d'entretenir dans les hommes un caractère mâle et vertueux, « cette antique rudesse conservatrice... des bonnes mœurs² » qui conviennent à des républicains, et en même temps d'em-

1. *Lettre à d'Alembert*, p. 146.

2. *Ibid.*, p. 168.

pêcher l'estime d'un sexe pour l'autre de dégénérer en galanterie « Dès l'instant qu'il y aura comédie, adieu les cercles, adieu les sociétés¹ ! »... « tout est bouleversé² » ; les deux sexes réunis journellement en un même lieu, les partis qui se lieront pour s'y rendre, l'affluence de la jeunesse, la parure des femmes, « tout cela substituera bientôt l'agréable vie de Paris, et les bons airs de France à notre ancienne simplicité³ ». Une autre considération l'emporte pourtant, à laquelle Rousseau attache une grande valeur, parce qu'elle tient à la constitution de Genève. Les spectacles, dit-il, peuvent être considérés comme une espèce de taxe, qui est mauvaise pour l'état en ce que sa répartition, « loin d'être proportionnelle, charge le pauvre au delà de ses forces, et soulage le riche en suppléant aux amusements plus coûteux qu'il se donnerait au défaut de celui-là⁴ ». Par là, ils tendent toujours à favoriser l'inégalité des fortunes, ce qui dans Genève amènerait nécessairement le bouleversement de l'ancienne constitution.

Si du point de vue de la politique, Rousseau prévoit de si funestes effets pour sa patrie dans l'établissement d'un théâtre, du point de vue de la morale il ne pourra que le déplorer. Tous les vices du théâtre qu'il a dévoilés dans la partie théorique de sa lettre seraient, à son avis, accentués à Genève. La tragédie donnerait aux Genevois une vaine admiration de la puissance et de

1. *Lettre à d'Alembert*, p. 150.

2. *Ibid.*, p. 165.

3. *Ibid.*, p. 166.

4. *Ibid.*, p. 169.

la grandeur; la comédie leur apporterait les ridicules et les vices d'autrui, et servirait d'instrument aux factions, aux partis, aux vengeances particulières; enfin l'amour dans toutes deux porterait aux excès les Genevois déjà trop capables de sentir des passions violentes. Quant aux acteurs, non seulement ils fortifieraient à Genève le goût de la dissipation, mais élevés au rang de citoyens, ils répandraient leur licence dans la république, et Rousseau ne leur donnerait pas trente ans « pour être les arbitres de l'Etat¹ ». C'est là le dernier argument de Rousseau : « Nous aurons mal fait d'établir la comédie, nous ferons mal de la laisser subsister, nous ferons mal de la détruire, après la première faute, nous n'aurons plus que le choix de nos maux² ».

La démonstration achevée, Rousseau termine sa lettre par un tableau des spectacles qu'il voudrait voir dans sa patrie : fêtes en plein air, revues, courses, jouets sur le lac et en hiver des bals entre jeunes personnes à marier, voilà des spectacles utiles et sains, en un mot des spectacles qu'il faut à des républiques. Une page merveilleuse d'allure et de couleur, où Rousseau peint la revue du régiment de Saint Gervais et la fête spontanée du peuple, couronne sa lettre d'une chaude, lumineuse, et splendide auréole de civisme et de patriotisme genevois.

Tel est le manifeste de Rousseau. On ne saurait dans une analyse aussi sommaire qu'incomplète, résumer cette lettre semée de digressions, et riche en aperçus

1. *Lettre à d'Alembert*, p. 182.

2. *Ibid.*, p. 186.

de tout genre sur le sujet principal et même sur d'autres. Toutefois cette esquisse de l'argumentation générale de Rousseau nous permettra de situer sa lettre dans la controverse sur le théâtre, et de nous rendre compte de sa valeur et de sa portée à l'époque.

La lettre à d'Alembert différait complètement des précédents ouvrages contre le théâtre. Elle en différait d'abord par le point de vue d'où Rousseau se place pour l'écrire.

Avant Rousseau, tous ceux qui avaient écrit contre le théâtre étaient soit des prédicateurs, soit des gens pieux qui, soumis aux principes catholiques, tiraient d'eux leurs arguments les plus forts contre le théâtre. Riccoboni et de Boissy avaient beau parler en laïques, ils étaient tous deux pieux et pratiquants, et la morale catholique était la source de leurs scrupules contre le théâtre. En attaquant cet amusement, Rousseau ne faisait pas délibérément cause commune avec les prédicateurs. Il n'était pas catholique, le dogme capital sur lequel il fondait sa Lettre à d'Alembert, était un dogme foncièrement anti-chrétien : la croyance à l'excellence de la nature humaine. « L'homme est né bon, je le pense et crois l'avoir prouvé » ; cette phrase seule anime, explique, et éclaire toute la Lettre à d'Alembert. Si on prend ce *credo* comme point de départ, et qu'on examine l'argumentation générale de Rousseau, on trouvera qu'elle se réduit à peu près à ceci : le théâtre est pour tout dire un produit de la civilisation, un amusement qui ne répond qu'à un besoin factice. C'est le miroir dans lequel une société s'amuse à se regarder.

et c'est un miroir trompeur. Il montre toujours les hommes dans un état violent et exceptionnel soit de passion, soit de ridicule, et les incline à devenir tels dans la vie réelle. Il crée une manière d'affectation, une sorte d'hypocrisie, et déforme ainsi la nature humaine en la rendant plus bizarre, plus corrompue qu'elle n'était. « Dépravé une première fois par la société, l'homme l'est une seconde fois par le théâtre¹ ». Voilà l'idée maîtresse de la Lettre à d'Alembert.

Cette idée, cet idéal plutôt, qui donne à la lettre une élévation morale qui contraste avec l'esprit de beaucoup d'ouvrages de ce temps-là, n'était-il pas le point de départ de Platon lorsqu'il refusait de reconnaître à la poésie dramatique aucune valeur réelle? Ce législateur accusait le théâtre d'altérer le caractère républicain. Il craignait qu'en représentant toujours des passions violentes, il ne les transmette à la longue aux citoyens, et ne dépravât ainsi leur caractère sain et énergique. Voici comment il s'expliquait : « Peu de gens font réflexion que les sentiments d'autrui, deviennent infailliblement les nôtres, et qu'après avoir.. fortifié notre sensibilité par la vue des maux d'autrui, il est difficile de la modérer dans les nôtres. N'en dirons-nous pas autant du ridicule? Quelque aversion que tu aies pour le personnage de bouffon, si tu prends un plaisir excessif à entendre des bouffonneries soit au théâtre, soit dans les conversations, il t'arrivera... de faire ce que tu approuves dans les autres... La poésie imita-

1. E. Faguet, *XVIII^e siècle, Etudes littéraires*, Paris, 1890, p. 342.

tive produit en nous le même effet pour l'amour, la colère, et toutes les passions de l'âme qui ont pour objet le plaisir et la douleur... Au lieu de les dessécher peu à peu, elle les nourrit, et arrose. Elle nous rend vicieux et malheureux par l'empire qu'elle donne à ces passions sur notre âme¹. »

Loin d'être une diatribe de prêtre, le manifeste de Rousseau paraît donc comme l'application à un cas particulier des principes généraux de sa philosophie, philosophie toute imprégnée de l'influence de Platon. En luttant contre le théâtre, comme la plus artificielle de toutes les formes littéraires, Rousseau ne faisait que développer la thèse centrale qu'il avait soutenue jusqu'en 1758, lutte contre la civilisation artificielle, et retour à la vie naturelle et simple.

Et comme tout s'éclaire et s'explique dans sa lettre dès qu'on ramène tout à cette idée ! Pourquoi Rousseau blâme-t-il les comédies de Molière en général et *Le Misanthrope* en particulier ? Parce que Molière a eu pour idéal l'homme de société avec tous ses vices, et non l'homme de nature. Pourquoi condamne-t-il le rôle de l'amour au théâtre ? Parce qu'il amène un renversement des rapports naturels entre les deux sexes d'un côté, et entre vieillards et jeunes gens de l'autre. Pourquoi condamne-t-il le théâtre dans ses rapports avec les acteurs ? Parce que leur profession les force à travestir leur être naturel, que dans l'imitation des héros fictifs, le comédien s'annule avec son

1. Platon, *Œuvres*, éd. A. Martin, Paris, 1845, vol. I, *La République*, livre X, pp. 179-180.

héros, et « dans cet oubli de l'homme, s'il en reste quelque chose, c'est pour être le jouet des spectateurs¹. » Enfin pourquoi Rousseau se permet-il toutes ces digressions sur les femmes sur la pudeur, sur les cercles, bals, et autres amusements républicains? toujours pour renforcer l'idée centrale de sa thèse en ramenant sans cesse l'esprit vers le point capital, l'excellence de la nature et des plaisirs qui s'en inspirent, et la perversité cachée de ceux où l'art intervient et qui s'adressent à des raffinés.

Pour être sorti d'un *credo* tout opposé à l'esprit du christianisme, la condamnation de Rousseau n'était pas moins sévère que la censure épiscopale de Bossuet. Par ce fait seul, elle apportait à la controverse une sève nouvelle, car Rousseau ne pouvait être suspect de bigoterie; il parlait en moraliste laïque et considérait le théâtre, non par rapport à la foi chrétienne, mais uniquement par rapport au corps social, et de ce qu'il tirait de principes anti-catholiques une condamnation formelle des spectacles, sa lettre avait une signification extraordinaire pour un public habitué à voir prêtres et laïques poursuivre toujours avec les mêmes arguments une discussion interminable, devenue banale. Témoignage laïque, la lettre à d'Alembert était par là vraiment originale, et avait une portée toute nouvelle dont on ne saurait exagérer l'intérêt.

Cependant, si elle l'emportait sur les ouvrages auxquels elle venait se joindre, par sa conception, la lettre

1. *Lettre à d'Alembert*, pp. 122-123.

à d'Alembert leur était encore supérieure par la manière dont la question y était posée. Querelle abstraite pour Riccoboni, et pour de Boissy, ou qui n'aboutissait qu'à des sermons à l'adresse des âmes pieuses, il n'y avait pas chance qu'on fermât ni l'opéra ni la comédie. Tous les polémistes le savaient bien, et leurs ouvrages manquaient nécessairement de cette vie, de cette actualité qui caractérisent les discussions d'un intérêt immédiat. Mais Rousseau ne parlait pas de la capitale, il ne faisait pas de sermons. Il était Genevois, il avait vécu à Genève, et c'est pour sauver Genève de l'invasion de la civilisation parisienne avec ses vices inhérents, qu'il plaidait. Il dit lui-même qu'il ne s'agissait nullement avec lui « d'un vain babil de philosophie, mais d'une vérité de pratique importante à tout un peuple¹ », et en le disant il a signalé un des mérites de sa lettre. De fait, ce qui, tout autant que sa conception laïque, distinguait sa thèse des ouvrages précédemment écrits contre le théâtre, c'était son caractère pratique. Il s'agissait de l'établissement d'un théâtre à Genève. En s'élevant contre cet établissement, Rousseau agissait conformément à ses principes. Genève ressemblait de près à l'idéal théorique de vie patriarcale qu'il avait toujours eu en vue lorsqu'il attaquait la vie de société de son temps. En luttant contre le théâtre, il tirait ses meilleurs arguments de conditions existantes. On l'a bien dit, cet idéal de vie laborieuse, sévère, et pourtant joyeuse, dont il faisait le tableau si enthousiaste

1. *Lettre à d'Alembert*, préface, p. 8.

« n'était pas chimère de moraliste ni amplification vaine de sermonnaire. Il existait à Genève bien qu'il y fût menacé, il existait dans les vallées suisses. Ce que Rousseau défendait, c'étaient des modèles vivants d'humanité¹ ». Parce qu'elle défendait des intérêts réels et pressants, sa lettre avait un ton d'actualité, un accent de ferveur ardente qui en rehaussait singulièrement la valeur. Loin d'être un caprice de philosophe, elle visait l'avenir de tout un pays, et concentrait toute son éloquence dans une lutte à outrance pour le salut de Genève et la conservation de sa vie morale, pure, et simple. Dans ce but uniquement, Rousseau tira de ses principes connus, la condamnation du théâtre, laquelle y était déjà renfermée implicitement, et ce qui était essentiellement un traité pratique d'inspiration locale devenait, par voie de conséquence, un manifeste contre le théâtre en général, et entraînait dans la discussion ouverte par Platon, et débattue depuis entre prêtres et laïques.

Par sa conception et par son caractère pratique, la lettre à d'Alembert différait de tout ce qui l'avait précédée dans ce genre. Peut-on dire la même chose des arguments qui y étaient employés? Il faut convenir qu'à cet égard Rousseau se rencontre fréquemment avec ses devanciers. Il n'y a pas lieu de s'en étonner. Tout en écrivant pour Genève, Rousseau savait bien que son livre franchirait les frontières étroites de la vieille cité de Calvin, et qu'il serait autre chose qu'un paradoxe qui distrairait, pendant quelques moments,

1. J. Bédier et P. Hazard, *Histoire de la littérature française illustrée*, vol. II, Paris, 1924, p. 121.

et qui passe. Il prenait sciemment sa place dans une controverse dont il avait pu lui-même suivre les progrès, et où luttaienl entre elles des forces toujours neuves : le plaisir ou l'art, et les scrupules religieux. A côté de l'avenir de Genève, toute une morale et toute une foi se trouvaient en jeu. En attaquant Corneille, Racine, et Molière, pour prouver le danger de l'établissement d'un théâtre à Genève, Rousseau défendait une tradition, et par là devait se servir inévitablement d'arguments déjà employés. A tout moment, certaines théories traditionnelles s'infiltraient dans sa démonstration, et surtout dans la première partie théorique de son ouvrage.

Le Prince de Conti par exemple et après lui Riccoboni, avaient dit clairement que le spectateur va au théâtre pour s'amuser et non pour s'instruire.

Le prince de Conti : « Ce n'est donc plus que dans les livres de poétique, que l'instruction est la fin du poème dramatique, cela n'est plus véritable ni dans l'intention du poète, ni dans celle du spectateur. Le désir de plaire est ce qui conduit le premier, et le second est conduit par le plaisir d'y voir peintes des passions semblables aux siennes¹. »

Riccoboni : « De nos jours..., les spectateurs ne pensent pas que le théâtre doive servir à la correction des mœurs, on le prend sur le pied d'amusement². »

1. Le Prince de Conti, *Traité de la Comédie et des Spectacles, selon la tradition de l'Eglise, tirée des Conciles et des Saints-Pères*, Paris, 1666, p. 23.

2. L. Riccoboni, *Traité de la Réformation du Théâtre*, 1743, p. 39.

Un siècle avant Rousseau, Nicole avait déclaré également que l'auteur, esclave du public, est comme forcé de flatter les goûts et les vices du spectateur. « Le but même de la comédie, avait-il dit, engage les poètes à ne représenter que des passions vicieuses, car la fin qu'ils se proposent est de plaire aux spectateurs¹. » Bossuet avait été encore plus sévère sur ce point en remarquant que « le premier principe sur lequel agissent les poètes tragiques et comiques, c'est qu'il faut intéresser le spectateur, et si l'auteur.. ne le sait pas émouvoir et le transporter de la passion qu'il veut exprimer, où tombe-t-il si ce n'est dans le froid, dans l'ennuyeux, dans le ridicule, selon les règles des maîtres de l'art². » Citons enfin de Boissy qui, lui aussi avait énoncé nettement cette idée en disant que pour plaire « les poètes se croient obligés de se conformer au goût de la nation³. »

En outre, en déclarant que la tragédie n'excite qu'une pitié stérile et vaine, voisine de l'égoïsme le plus dur, Rousseau répétait les arguments qui avaient animé cet éloquent passage du Sermon sur l'Aumône de Massillon. « Hélas ! on donne dans un spectacle profane... des larmes aux aventures chimériques d'un personnage de théâtre..., on sort d'une représentation le cœur encore tout ému de l'infortune d'un héros fabuleux, et un membre de Jésus-Christ, et un héritier du ciel,

1. Nicole, *Œuvres philosophiques et morales*, éd. C. Jourdain, Paris, 1844, De la Comédie, p. 446.

2. Bossuet, *Œuvres complètes*, Bar-le-Duc, 1862-63. Vol. VIII, *Maximes et Réflexions*, Par. IV, p. 82.

3. Desprez de Boissy, *Lettre*, p. 114.

et votre frère que vous rencontrez au sortir de là couvert de plaies... vous trouve insensible. Ame inhumaine, avez-vous donc laissé toute votre sensibilité sur un théâtre infâme¹? »

Il faut remarquer enfin que non seulement Rousseau reprend les arguments traditionnels contre le théâtre considéré en lui-même, mais aussi que lorsqu'il descend de la théorie aux faits, et qu'il examine le théâtre contemporain, sa critique s'accorde avec les idées émises bien avant lui par les ennemis ou les critiques du théâtre. On a vu de Boissy déplorer le rôle de l'amour sur le théâtre, et la prépondérance d'actions atroces et de héros criminels dans la tragédie. « Quels sont, dit-il, les héros de ces tragédies?... un usurpateur, un tyran, un fanatique, un rebelle à qui on ne sait inspirer que les sentiments les plus violents d'ambition, de vengeance, de cruauté, et de perfidie² ». En cela il ne faisait d'ailleurs que répéter le Prince de Conti qui, près d'un siècle avant lui, avait constaté ce fait en écrivant : « L'amour n'est pas le seul défaut de la comédie, la vengeance et l'ambition n'y sont pas traitées d'une manière moins dangereuse³ ». Quant à la comédie de Molière, en la condamnant parce qu'elle attaque les ridicules plutôt que les vices de l'humanité qu'elle favorise, Rousseau ne fait que reprendre sur ce point un des arguments de Bossuet qui avait dénoncé cette « morale du théâtre qui n'attaque que les ridicules

1. Bourquin, *op. cit.*, *R. H. L.*, 1919, octobre-décembre p. 559.

2. Desprez de Boissy, *op. cit.*, p. 78.

3. Le Prince de Conti, *op. cit.*, p. 37.

du monde en lui laissant, cependant, toute sa corruption¹ ». D'ailleurs, en proposant de réformer le théâtre. Riccoboni avait également reproché aux auteurs comiques de se borner à mettre le ridicule des hommes sur la scène et ainsi « d'effleurer l'écorce » sans aller « jusqu'à la racine du mal² ».

Si dans toutes ces critiques l'idée première est celle des prédicateurs, et si Rousseau n'est original que dans les détails et le choix des exemples³, on ne peut toutefois l'accuser de plagiat. Il ne copie pas les orateurs chrétiens, il n'emprunte pas ses arguments à Riccoboni ou à de Boissy, il a seulement les mêmes scrupules et les mêmes objections, et il n'a pas hésité à reprendre et à développer des idées nettement catholiques et traditionnelles. Il y a cependant une exception à faire : quoiqu'il ne cite pas les *Maximes et Réflexions* de Bossuet, Rousseau les a eues très présentes à l'esprit en écrivant sa lettre, et sur des points de fait, sur tout ce qui est d'observation et d'analyse, il y a entre Bossuet et lui, des analogies qui vont jusqu'à l'expression, et qui ne sauraient être regardées comme fortuites. C'est ce que Fontaine a parfaitement indiqué dans l'introduction de son édition de la lettre à d'Alembert⁴.

Tous deux croient la comédie incapable de s'épurer et traitent de chimère le théâtre moral. Selon Bossuet

1. Bossuet, *Œuvres*, 1863, vol. VIII, *Maximes*, par. V, p. 84.

2. Riccoboni, *op. cit.*, p. 267.

3. Riccoboni avait voulu garder Atrée au répertoire comme bonne à montrer les suites funestes de la vengeance; le Misanthrope comme un modèle excellent de la bonne comédie, et s'il avait voulu corriger « Médée », Edipe, Horace, etc., ce n'était pas à cause des actions atroces, mais du rôle de l'amour.

4. *Lettre à d'Alembert*, éd. Garnier Frères, Introduction, pp. 82-86.

« comme on veut contenter la multitude dont la plus grande partie est livrée aux sens, on se propose toujours d'en flatter les inclinations¹ ». De même Rousseau dit : « il faut pour leur plaire des spectacles qui favorisent leurs penchants au lieu qu'il en faudrait qui les modérassent² ».

Tous deux font la même description de l'état d'âme du spectateur à la sortie. Bossuet : — « C'est le tout qui est dangereux... C'est qu'on y trouve d'imperceptibles insinuations, des sentiments faibles et vicieux qu'on y donne un secret appât à cette intime disposition qui amollit et ouvre le cœur à tout ce qui est sensible; on ne sait pas bien ce qu'on veut, mais on veut vivre par la vie des sens³. » Rousseau : « Les douces émotions qu'on y ressent n'ont pas par elles-mêmes un objet déterminé, mais elles en font naître le besoin; elles ne donnent pas précisément de l'amour mais elles préparent à en sentir⁴. »

Tous deux pensent qu'il ne suffit pas pour rendre inoffensive cette peinture de l'amour, de terminer la pièce par un mariage. Bossuet : « On commence par se livrer aux impressions de l'amour sensuel, le remède des réflexions ou du mariage vient trop tard⁵. » Rousseau : « Mais si l'idée de l'innocence embellit quelques instants le sentiment qu'elle accompagne, bientôt les circonstances s'effacent de la mémoire, tandis que l'im-

1. Bossuet, *Œuvres*, 1863. Vol. VIII, *Maximes...*, par XLIII, p. 90.

2. *Lettre à d'Alembert*, p. 27.

3. Bossuet, *Œuvres*, 1863, vol. VIII, *Maximes...*, par. V, p. 84.

4. *Lettre à d'Alembert*, p. 80.

5. Bossuet, *Œuvres*, vol. VIII, *Maximes...*, Par. V, p. 84.

pression d'une passion si douce reste gravée au fond du cœur¹. »

Enfin pour tous deux, cet amour n'est que l'asservissement des hommes. Bossuet : « Ce qu'on y appelle les belles passions sont la honte de la nature raisonnable, et cette tyrannie qu'on y étale sous les plus belles couleurs, flatte la vanité d'un sexe, dégrade la dignité de l'autre, et asservit l'un et l'autre au règne des sens² ». Rousseau : « Un effet naturel de ces sortes de pièces est donc d'étendre l'empire du sexe, de rendre des femmes et des jeunes filles les précepteurs du public, et de leur donner sur les spectateurs le même pouvoir qu'elles ont sur leurs amants³. »

Ces rapprochements montrent clairement que Rousseau est pénétré de Bossuet, et que sur bien des points, ses arguments ne sont que l'amplification d'une des idées lumineuses semées par le grand prédicateur dans son traité. Si donc l'argumentation de Rousseau et celle de Bossuet et des orateurs chrétiens, procèdent de conceptions opposées, et par des voies très différentes, elles se rejoignent on le voit, en cours de marche. La Lettre à d'Alembert doit à la thèse catholique ses arguments les plus essentiels. Le Rousseauisme a-t-on dit quelque part est moins dans la matière que dans la manière. Rousseau n'a rien créé, il a tout enflammé. Ce jugement s'applique de façon spéciale à la Lettre à d'Alembert. Au fond ses raisonnements sont rien moins

1. *Lettre à d'Alembert*, p. 81.

2. Bossuet, *Œuvres*, vol. VIII, Maximes.,, Par. VI, p. 85.

3. *Lettre à d'Alembert*, p. 73.

que nouveaux, mais repris par Rousseau d'un point de vue laïque, resserrés par une dialectique impitoyablement logique, ranimés par son souffle puissant, ils reparaissent avec une signification toute nouvelle. Sous la plume de Rousseau « philosophe », les arguments traditionnels catholiques ont une valeur et un poids que les gens les plus sceptiques ne peuvent leur refuser, comme ils le font lorsqu'ils les voient formulés par un ecclésiastique. La véritable portée de la Lettre à d'Alembert consiste donc en ce qu'elle reprend la thèse catholique d'un point de vue laïque, anti-chrétien, et la renouvelle en l'appliquant à un cas particulier.

Par là elle était destinée à faire sensation. D'un côté, elle portait aux philosophes un coup formidable. Pour sauver un amusement compromis par l'ascétisme, Voltaire et les Encyclopédistes, et tout dernièrement Diderot, lui assignaient un but moralisateur, et l'érigaient même en chaire, sans se demander aucunement si le théâtre a une telle mission et peut s'en acquitter. Luttant sur le même terrain qu'eux, celui de la morale sociale, Rousseau, creusant au fond du problème, prouvait mieux que tout autre qu'en raison même de la nature des représentations théâtrales, la prétendue correction des vices par le théâtre était une hypocrisie commode : que loin de pouvoir moraliser, le théâtre ne pouvait même pas exister sans faire de mal. Les philosophes étaient sérieusement compromis par cet ouvrage écrit par un ancien confrère : Tandis qu'ils appelaient à l'aide de la régénération morale, littérature, sciences, arts, théâtre, Rousseau soutenait

que les hommes ne redeviendraient bons qu'en renonçant à ces œuvres de la société, toutes corruptrices et corrompues, et il apportait ainsi au parti catholique une aide d'un poids inestimable !

Achevée le 9 mars 1758, Rousseau confia sa lettre à Rey en lui demandant de garder le plus grand secret, et jusqu'au mois de juin l'existence de la Lettre à d'Alembert resta inconnue. Pendant ce temps, un curieux opuscule avait été publié à Genève sous le titre suivant : « *Remarques sur le paragraphe de l'article Genève dans l'Encyclopédie qui traite de la Comédie et des Comédiens* ». Dans deux pages in-quarto, l'auteur, Jean-François de Luc, ami de Rousseau, opposait à l'introduction d'un théâtre à Genève des arguments qui étaient en tout point semblables à ceux de la Lettre à d'Alembert. Rousseau ne soupçonna même pas l'existence de cet opuscule, lorsque le 25 juin il rompit le silence, et annonça sa lettre à d'Alembert. « J'ai dû, Monsieur, répondre à votre article Genève... J'ai tâché d'accorder ce que je vous dois avec ce que je dois à ma patrie². » D'Alembert se hâta de lui répondre dans des termes polis. « Bien loin, Monsieur, d'être offensé de ce que vous avez pu écrire contre mon article Genève, je suis au contraire très flatté de l'honneur que vous m'avez fait³ », et quand il s'agit un mois plus tard de trouver un censeur pour sa lettre, ce fut lui qui se chargea de l'office ! Après des délais prolon-

1. Daté du 26 avril 1758. Voir Appendice II, p. 399.

2. Correspondance générale de J.-J. Rousseau, éd. Th. Dufour. Vol. IV (1758-59). Paris, 1925, p. 9.

3. *Ibid.*, Lettre du 27 juin 1758, p. 10.

gés, la lettre sur les spectacles fut enfin mise en vente à Paris, le 2 octobre. Quinze jours plus tard, les exemplaires arrivèrent à Genève¹.

La Lettre à d'Alembert fit une grande sensation. Paris et Genève se la disputèrent. Ecrite spécialement pour Genève où elle était toute d'actualité, c'était là seulement que Rousseau pouvait espérer exercer une influence pratique. De fait, « le secours que Rousseau apportait aux adversaires du théâtre fut vivement apprécié² ». Le clergé genevois lui était surtout reconnaissant de son acte de civisme. Il avait maintenant à son service une force qu'il comptait opposer à la frivolité démoralisatrice, à l'incrédulité sournoisement meurtrière du plus redoutable de ses hôtes. Dès le commencement de novembre, M. de Rochemont, un des ministres, écrivit à Rousseau une lettre pleine de gratitude. « Depuis le peu de temps que votre livre est répandu, on sent qu'il travaille dans toutes les âmes républicaines... malheur à qui n'aime pas votre livre par sentiment, avant que de l'approuver par discus-

1. Les principaux faits de l'impression de la Lettre à d'Alembert ont été rapportés par Eleanor Hall Ayres dans un article des *Publications of the Modern Languages Association of America*, 1922, vol. XXXVII, pp. 527-565, intitulé, Histoire de l'Impression et de la Publication de la Lettre à d'Alembert; L. Courtois, dans sa *Chronologie de la Vie et des Œuvres de J.-J. Rousseau* (1712-1778), *Annales de la Société J.-J. Rousseau*, 1923, vol. XV y a ajouté quelques détails. Ils peuvent être résumés ainsi :

9 mars, Rousseau a achevé la lettre et l'a proposée à Rey; 20 mars, Rousseau date la préface; 15 avril, la mise au net de la lettre est achevée; 26 avril, Remarques de J. Fr. de Luc; 15 mai, Rousseau expédie son manuscrit à Rey; 25 juin, il l'annonce à d'Alembert; 22 juillet, d'Alembert approuve la lettre; août, Rey expédie 1.600 exemplaires à Paris et à Genève; 13 septembre, la lettre est comme publiée à Paris; 2 octobre, Durand la met en vente; 17 octobre, les exemplaires arrivent à Genève.

2. H. Beaudouin, *La vie et les Œuvres de J.-J. Rousseau*, Paris, 1891. Vol. I, p. 462.

sion, il faut que tout instinct moral de la belle nature soit entièrement mort chez lui¹. » De son côté, la vénérable compagnie salua avec enthousiasme l'effort de Rousseau, et le pasteur Sarrazin, l'ainé, fut leur porte-parole en s'exprimant ainsi : « Je n'ai pas de termes assez expressifs pour vous marquer la satisfaction que j'ai ressentie en lisant le digne ouvrage qui vient de partir de votre plume...; vous venez, Monsieur, de rendre un service signalé à notre commune patrie, en vous élevant aussi solidement et aussi fortement que vous l'avez fait contre la fureur des spectacles, et en montrant tout le ridicule et le danger du projet qu'ont formé certaines personnes, d'établir un théâtre dans cette ville, établissement si manifestement opposé à notre constitution et à nos mœurs². »

En même temps, les Genevois les plus clairvoyants s'empressèrent d'exprimer leur satisfaction. Tronchin, tout en condamnant les cercles, applaudit ainsi le zèle de Rousseau. « J'ai lu votre ouvrage... avec d'autant plus de plaisir que j'ai toujours pensé comme vous sur la nature et sur les effets de la comédie³. » Citons enfin le professeur Vernet. Plutôt froid de caractère, il s'échauffa à la lecture de son exemplaire, et exprima son approbation en termes chaleureux, « Rien ne donne tant de supériorité à l'esprit, dit-il, que d'avoir toujours devant les yeux d'aussi grands objets que Dieu, la vertu, la patrie;... votre... écrit me paraît bien pro-

1. *Correspondance générale*, vol. IV, p. 108.

2. *Ibid.*, Lettre du 4 novembre 1758, p. 110.

3. *Ibid.*, Lettre du 17 novembre 1758, p. 117.

pre, Monsieur, à ranimer dans le cœur de nos citoyens ce qui reste des vertus mâles de nos pères; c'est par là principalement qu'il nous sera utile¹. »

La prédiction de Vernet n'était pas sans fondement. La lettre exerça une influence réelle dès les premiers jours. Le peuple l'accueillit avec transport. « L'opinion qui inclinait à se laisser doucement fléchir, reçut une commotion et se ressaisit. Le vieil esprit calviniste et républicain se réveilla, et ce qui, à la veille, était envisagé comme un progrès enviable, passa pour une sorte de forfaiture². » Le pasteur Moulou, qui tenait son ami Rousseau au courant de l'état des esprits, était témoin de cet effet salutaire. « Votre livre, manda-t-il à Rousseau au mois de novembre, est ici le signal de ralliement de tous les bons citoyens, l'opprobre et l'effroi des méchants, et l'on peut juger à présent de l'amour plus ou moins grand que chacun porte à la patrie, par le degré d'estime qu'il donne à votre ouvrage. En un mot, si Genève peut conserver ses anciennes mœurs ou les reprendre, c'est à vous qu'elle le devra, et le Palladium de cette république est sorti de cet article de l'*Encyclopédie* qui devait la conduire à sa ruine. Non, Monsieur, le patriotisme ne parla jamais un plus touchant langage, l'ombre seule d'un républicain peut conserver tant de vie, seule elle peut chercher au fond des cœurs ces germes expirants de l'amour de la patrie, et les dégageant de ces affections étrangères qui les... absorbent, leur donner une nouvelle activité³. »

1. *Correspondance Générale*, vol. IV, Lettre du 24 novembre, p. 140.

2. *Lettre à d'Alembert*, II^e édition Hachette, Introduction, p. XXI.

3. *Correspondance*, vol. IV, Lettre du début de décembre 1758, p. 145.

En ralliant le peuple autour des mœurs traditionnelles, la *Lettre à d'Alembert* paralysa l'influence de Voltaire à Genève. Le parti aristocratique qui fréquentait les Délices, reçut froidement le manifeste de Rousseau. Le 4 novembre, Madame de Constant écrivit à son mari : « Nous lisons le Rousseau Genevois, rien n'est plus fou et plus fait pour le bas¹ ». Il y eut même des ripostes. Un jeune Genevois, Isaac Ami Marcet de Mézières, profita de l'occasion pour plaider la cause du théâtre, et ridiculisa Rousseau dans une pièce intitulée *Diogène à Carouge*. Quant à Voltaire, quoiqu'il ne laissât rien paraître de son dépit, sa réaction fut la colère. Un petit billet écrit à Vernes sur une carte à jouer, trahit son sentiment secret. « A l'égard des ânes rouges qui écrivent contre l'art des Sophocles dans lequel ils se sont eux-mêmes exercés, je les plains et je vous aime² », lui dit-il. Mais il ne se fit pas illusion sur l'effet immédiat de la lettre à Genève. « Il comprit, dès lors, dit Maugras, qu'il pouvait renoncer à l'espoir d'établir un théâtre aux Délices³. » Le 24 décembre il entra en possession de Tournay, et le 9 février suivant, le contrat fut conclu pour l'achat de Ferney. En 1759, l'impulsion donnée par Rousseau à l'opposition contre le théâtre se traduisit en actes. Par l'intermédiaire de Tronchin, les comédiens de Châtelaine furent expulsés à la grande satisfaction de la bourgeoisie, et en 1760 la Compagnie des Pasteurs, secon-

1. G. Vallette, *Rousseau Genevois*, pp. 135-136.

2. L. Perey et G. Maugras, *La Vie intime de Voltaire*, pp. 208-209.

3. G. Maugras, *Voltaire et Rousseau*, p. 75.

dant cette démarche, obtint du roi de Sardaigne la suppression du théâtre de Carouge.

Renforcer l'opposition contre le théâtre en ralliant le peuple autour du clergé pour la défense des anciennes mœurs, paralyser l'influence de Voltaire à Genève, tels furent les effets immédiats de la *Lettre à d'Alembert*, à Genève.

Voltaire pourtant, n'était pas homme à rester sous le coup de la défaite qu'on lui avait infligée, et pour se venger des pasteurs, il entreprit contre eux sur cette question du théâtre, une guerre qui dura plus de vingt ans. La suite de cette querelle sort du domaine de notre étude, mais nous en rappellerons les principaux épisodes, car elle montre que si, à l'égard de Voltaire, l'influence de la lettre fut temporaire, on doit néanmoins lui attribuer la durée de la controverse à Genève. Car le peuple avait été si fortement ému, que la défense des anciennes mœurs sur ce point, devint pour lui une affaire de parti et de patriotisme. Aussi chaque audace de Voltaire fut-elle repoussée par un mandement des pasteurs, ou par des démonstrations populaires. Lorsqu'en 1760, il eut la hardiesse de jouer *L'Orphelin* aux Délices, les têtes se montèrent contre lui, et le Conseil le rappela formellement à ses engagements. L'année suivante, nouveau défi; Voltaire rétablit les théâtres de Carouge et de Châtelaine. En 1762, le Conseil prit sa revanche en privant Voltaire de ses acteurs genevois, de sorte qu'en 1765 chez Voltaire, « il n'est plus question de comédie, on ne peut plus trouver ni acteurs, ni actrices, le théâtre est fermé... le Consistoire enfin

a triomphé¹ ». Cependant, cette même année, la situation politique à Genève étant devenue inextricable, il fallut avoir recours à la médiation de la France, de Zurich, et de Berne. Au début de 1766, l'envoyé français, le Chevalier de Beauteville, à l'instigation de Voltaire réclama, suivant le précédent de 1737, l'admission de la comédie en pleine ville. Ce désir équivalait à un ordre, le Consistoire dut s'incliner, et un théâtre en bois fut construit sur la Place Neuve. La joie de Voltaire n'eut pas de bornes. « Le théâtre est dans Genève, s'écria-t-il; en vain Jean-Jacques a-t-il joué dans cette affaire le rôle d'une cervelle mal timbrée² ». Il ne comptait pourtant pas avec l'opinion publique, dont la résistance ne s'était pas affaiblie, et ce fut alors qu'on put constater l'influence de Rousseau. « Les mêmes hommes qui s'étaient pressés à Châtelaine, ne voulurent point mettre les pieds dans la salle de la Place Neuve³. » A peine les plénipotentiaires avaient-ils quitté Genève, qu'on sollicita le Magnifique Conseil de chasser les acteurs. Le Conseil, sur les instances du Consistoire, fit droit à cette requête, et la troupe fut congédiée. Quelques mois plus tard, le sentiment populaire se manifesta en brûlant, ou en empêchant de l'éteindre alors qu'il brûlait, le théâtre imposé par la

1. L. Perey et G. Maugras, *op. cit.*, p. 378.

2. L. Perey et G. Maugras, *op. cit.*, p. 398.

3. H. Beaudouin, *op. cit.*, vol. I, p. 472. Voir aussi à ce sujet les *Lettres critiques d'un Voyageur anglais sur l'article « Genève » du Dictionnaire Encyclopédique*, par J. Vernet, 1761, et 3^e édition, 1766. Ouvrage d'intérêt médiocre et tout local, il renferme une réponse à la Lettre écrite par d'Alembert à Rousseau. Cette réponse montre l'influence de ce dernier, car les arguments qu'elle emploie sont en tout point pareils à ceux de la *Lettre à d'Alembert*.

pression de l'étranger. C'était le triomphe de la *Lettre à d'Alembert* à Genève, et quand après une lutte vivement menée des deux côtés, le théâtre entra définitivement dans la ville à la suite des puissances garanties en 1782, c'était l'accomplissement d'un dénouement prédit, mais différé pendant un quart de siècle par l'influence de Rousseau.

La lettre parut à Paris à point nommé pour entrer dans la polémique qui se poursuivait alors autour des philosophes. Les disputes théologiques soulevées par l'article Genève, avaient eu entre temps leur contre-coup, car le Parlement et le clergé, inquiets des progrès des philosophes, en étaient venus à des mesures de répression. Il y allait même de l'existence de l'*Encyclopédie*, car la hardiesse agressive du livre *De l'Esprit* d'Helvétius avait soulevé une violente opposition dans le parti dévot. Il ne s'agissait de rien moins que de la suppression entière de ces deux ouvrages, et la querelle battait son plein lorsque la Lettre à d'Alembert fut publiée. Celle-ci, témoignage de la rupture de Rousseau avec les autres philosophes, et dirigée contre l'*Encyclopédie*, ne pouvait manquer de jouir de quelque notoriété. De fait, elle fit grand bruit, et dès les premiers jours son succès était indiscutable. « Tout le beau monde de Paris, toute cette société éprise de théâtre, fut encore plus charmée, dit Villemain, des piquants sarcasmes de Rousseau, et de cette austérité qui semblait une grande agacerie pour son siècle¹. » Mais ce qui charmait

1: Villemain, *Tableau de la littérature au XVIII^e siècle*, Paris, 1882, vol. II, p. 255.

et entraînait les esprits, c'étaient la chaleur, l'éloquence et le lyrisme de la lettre, qui envahirent et saisirent le public sans lui permettre d'apercevoir pour le moment, la portée du manifeste de Rousseau. Le littérateur Jean Formey comme tant d'autres lecteurs avait été transporté par la dialectique de Rousseau, et il fit un éloge enthousiaste de la lettre dans son journal. « Tout ce qui sort de la plume de M. J.-J. Rousseau se fait lire, et captive même véritablement le lecteur, écrit-il. C'est ce que j'ai éprouvé en dévorant le dernier écrit qu'il a publié... Ce serait en vérité grand dommage que ce fût ici le testament littéraire de M. J.-J. Rousseau; en ce cas, ce sera le vrai chant du cygne... L'ouvrage le plus propre à lui faire honneur aux yeux de la postérité. Au lieu des paradoxes qu'il a soutenus jusqu'ici avec autant de chaleur que d'habileté, il propose dans cette lettre les idées les plus saines, les plus salutaires, les mieux prouvées... Enfin M. Rousseau dit sur chacune de ces questions ce qu'on peut dire de meilleur, et il le dit avec cette force qui lui est propre¹. » Cette appréciation reflète fidèlement l'accueil fait par le public à la *Lettre à d'Alembert*. Deux mois après sa publication, Madame la Marquise de Créquy confirma à Rousseau l'impression faite par sa lettre en ces termes spirituels : « Votre ouvrage a eu un plein succès. M. de Marmontel vous réfute en ne vous répondant

1. Jean Formey, *Lettres sur l'état présent des sciences et des Mœurs*, 1759. Berlin, vol. I. Lettre VII, du 20 février, pp. 114-115-116 et 119. Il est curieux de noter que trois mois après, il déchantait et condamnait les sophismes de Rousseau comme tenant « au préjugé et à la passion ». Vol. I, lettre du 22 mai, p. 323-324.

pas; les femmes sont un peu furieuses. Laissez dire tous ces oisons-là, et pensez que jamais vous ne donnez quatre lignes qu'elles ne fassent sensation¹. »

Le succès immédiat dont la lettre jouit auprès du public tenait plutôt de son attrait extérieur. Il en était tout autrement quant au clergé qui, heureux de trouver un appui si inattendu et si puissant, accepta tel quel le secours imprévu, sans trop s'inquiéter des principes du nouveau défenseur de sa cause. Le compte rendu du Père Berthier qui parut dans le *Journal de Trévoux* au mois d'avril 1759, exprimait la satisfaction générale du parti catholique. Parce qu'il ne pouvait passer pour « un émissaire de ce qu'on appelle dans le monde, dévots, enthousiastes, êtres superstitieux ». Rousseau y est donné pour « un appui extrêmement solide ». Sa lettre est un « cri terrible contre les spectacles », c'est « le vrai armé de tous les traits de l'éloquence »; c'est « la patrie qui venge les bonnes mœurs sacrifiées aux licences de la scène »; c'est « un coup formidable », que le P. Berthier compare à « l'attaque brusque de ces guerriers d'Homère qui terrassaient quiconque osait paraître sur le champ de bataille » : enfin « on est convenu que sur l'article des spectacles, il n'avait encore rien paru d'aussi fort tant pour le style que pour le fond des raisons² ».

Bien reçue par le public, hautement applaudie par le clergé, la *Lettre à d'Alembert* excita dans la presse toute une polémique dans laquelle Rousseau comptait

1. Cité par H. Buffenoir, *Le prestige de J.-J. Rousseau*, Paris, 1909, p. 91.

2. *Journal de Trévoux*, avril 1759, pp. 856-863.

peu de partisans. Querlon seul la loue comme « un des mieux faits et peut-être encore le plus attrayant de tous les ouvrages sortis de l'excellente et vigoureuse plume de M. Rousseau¹ », et il « ose » avancer, « qu'on n'a point encore écrit avec tant de force contre les spectacles² ». L'abbé de la Porte se garde de prononcer définitivement pour ou contre Rousseau, et adoptant un ton de raillerie termine ainsi son compte rendu : « J'ignore l'effet moral que l'écrit de Rousseau aura sur ses concitoyens... mais je prévois celui qu'il fera parmi nous. On le lira avec plaisir, et on ira de là au *Devin du Village*³. »

Excepté ces deux critiques assez bienveillantes, Rousseau fut vivement attaqué. Fréron n'hésita pas à se déclarer partisan du théâtre. Il rappelait d'abord dans son compte rendu la querelle Bossuet-Caffaro, et s'alliant à celui-ci, condamnait la *Lettre à d'A'em-berl* comme « un ouvrage mal fait, sans ordre, sans liaison, sans méthode, plein de digressions, diffus, obscur, un tissu de sophismes captieux et de paradoxes étranges... un amas de bile épanché par une noire mélancolie⁴ ». Pourtant en dépit de ce jugement outré, les raisons qu'il apportait pour réfuter Rousseau étaient des moins solides. Il admettait que le théâtre n'était pas appelé à éteindre les passions. « Ni la philosophie, ni les lois, ni la religion n'en viennent à bout, dit-il, tout

1. Querlon, *Annonces, affiches et avis divers*, 22 novembre 1758, p. 185.

2. *Ibid.*, p. 186.

3. *Observateur littéraire*, 1758, vol. II, 20 octobre, p. 168.

4. *Année littéraire*, 1758, vol. VI, 2 novembre, p. 322.

ce qu'elles peuvent faire ainsi que la poésie dramatique est de les réprimer. » Mais il niait que son effet fût de de les exciter. « Dans beaucoup de gens, continuait-il, une tragédie ne laisse pas plus de trace que n'en laisse un vaisseau en fendant la mer¹. » Cependant lorsqu'il venait à parler de la pitié excitée par le théâtre, il tombait dans la contradiction en disant que « des leçons d'humanité répétées en inspirent à la longue le sentiment² ». Le *Misanthrope* lui paraissait une bonne satire de plusieurs sottises du jour. « J'avoue, dit-il, que j'y trouve un grand sens, une morale saine, et une véritable philosophie³. » Quant à *Alceste* il refusait de croire que Molière le ridiculise. Un mot de plus en faveur des acteurs, et voilà tout ce qu'il trouvait à opposer aux arguments de Rousseau.

Cette apologie du théâtre écrite par Fréron ne fut pas la seule qui parût dans les journaux. Le parti encyclopédique n'avait pas vu sans consternation l'ouvrage de Rousseau qui attaquait si fortement ses doctrines, et crut devoir répondre sans délai. En attendant qu'on composât une réfutation plus complète, il fit paraître dans son organe, le *Journal encyclopédique*, une critique de la *Lettre à d'Alembert* qui était d'un bout à l'autre une apologie du théâtre. Tout en approuvant certaines critiques de la lettre, notamment celle de Molière et de ses successeurs, Deleyre, auteur de l'article, conteste ce que Rousseau avait dit à l'égard de l'utilité

1. *Année littéraire*, 1758, vol. II, p. 303.

2. *Ibid.*, p. 303.

3. *Ibid.*, p. 311.

du théâtre. Il soutient que le théâtre est « l'école du monde » et qu'en rassemblant les hommes de toutes conditions, « il forme, adoucit, et entretient les mœurs ». Il fonde cette assertion sur une hypothèse gratuite. « Si, dit-il à Rousseau, le plaisir attire au théâtre, dès lors il dominera sur les mœurs par les maximes et les exemples qu'il proposera¹ », et c'est ce qu'il fait effectivement. Du moment qu'on représente la vertu triomphante et le vice odieux, on développera nécessairement dans les spectateurs « les germes de la justice et de la vertu que les passions étoufferaient² ». En outre, les malheurs et les ridicules qu'on y représente, apprennent à chaque homme à se contenter de son sort. « On y déplore les infortunes d'une moitié du genre humain, on s'y égaye des travers de l'autre moitié, et l'on n'ambitionne plus de ressembler à ceux que l'on plaint ou que l'on méprise³. » Deleyre ne fait donc que reprendre la thèse des philosophes sur l'utilité sociale du théâtre, et sa conclusion en est un résumé. « Elargissons, Monsieur, dit-il, l'enceinte des plaisirs honnêtes : vous l'avez ouï dire... que le théâtre ne se ferme jamais à Paris que les mauvais lieux ne se remplissent; l'homme a des passions; il s'agit moins d'en arrêter l'impétuosité que d'en détourner et diriger le cours, et le théâtre est très propre à ce dernier effet... Il faut m'accorder que la tragédie française est utile aux mœurs, et la comédie italienne propre à délasser sans aucun danger,

1. *Journal encyclopédique*, vol. VIII, 1^{er} novembre 1758, p. 54.

2. *Ibid.*, p. 55.

3. *Ibid.*, p. 57.

qu'il faut un théâtre au peuple quand même il aurait du pain, que le plaisir l'attire et qu'on a besoin de l'attirer pour l'instruire; que la scène peut corriger quand on le voudra bien¹. »

En répondant tout de suite à la *Lettre à d'Alembert*, le parti encyclopédique montrait qu'il en sentait toute la force, et qu'il redoutait l'attaque inattendue de Rousseau. Grimm, trop intéressé pour pouvoir parler de bonne foi d'un ennemi déclaré, s'efforçait en vain de prouver que tout cela était « très beau et très faux » et ne méritait pas qu'on s'en occupât; l'ardeur qu'il déployait dans son compte rendu trahissait sa véritable pensée. Toutefois, seul d'entre les critiques, il avait compris la véritable portée de la lettre. « Si, dit-il, Monsieur Rousseau regarde la comédie comme un art... et qu'il la condamne sous ce point de vue, cette dispute rentre dans celle sur le danger des sciences et des arts qu'il a soutenue si longtemps². »

Accueillie chaleureusement par le public et par le clergé, la *Lettre à d'Alembert* essuya donc des critiques sévères dans la presse. Or cette diversité d'opinion, cette bataille en miniature qui s'était poursuivie dans les journaux, étaient autant de pronostics de l'orage qui s'amoncelait et qui devait éclater moins d'un mois après la publication de la lettre, dans un conflit entre philosophes, auteurs dramatiques et acteurs d'un côté, et les défenseurs de Rousseau et de la thèse catholique de l'autre.

1. *Journal Encyclopédique* vol. VIII, 1758 pp. 69-70.

2. Grimm, *Correspondance...*, vol. IV, 1^{er} décembre 1758, pp. 54-55.

CHAPITRE III

La Querelle autour de la Lettre à d'Alembert (1758-1761)

Philosophe, encyclopédiste et auteur dramatique, Marmontel crut de son honneur et de l'honneur de son parti de relever le gant en réfutant la Lettre à d'Alembert. A cette raison il faut en ajouter une autre plus personnelle. Rousseau lui avait envoyé un exemplaire de son ouvrage et croyant lui faire un compliment, il l'avait adressé à « M. Marmontel » et non pas à « l'auteur du *Mercury* ». Marmontel prit cette délicatesse pour une insulte, et par dépit personnel, autant que par principe, il inséra dans son journal du 1^{er} novembre, un extrait critique de la *Lettre à d'Alembert*. Cet extrait critique fut suivi par cinq autres, pareils, dont le dernier parut le 15 janvier 1759, et le tout forme ce qui fut publié plus tard sous le titre d'*Apologie du Théâtre*¹.

1. La première édition de cette réponse publiée en 1759, s'intitule *Réponse de M. Marmontel à la Lettre adressée par M. J.-J. Rousseau à M. d'Alembert de l'Académie des Sciences, etc., sur l'article « Genève » dans le VII^e volume de l'Encyclopédie, et principalement sur ses sentiments touchant les spectacles*. Elle fut publiée en 1761 et en 1767, dans le second volume des *Contes moraux*, sous le titre d'*Apologie du Théâtre*. Nous nous servons de l'édition de 1767, Vol. II, pp. 162-271.

La question de l'établissement d'un théâtre à Genève n'intéressait pas Marmontel, mais que pour détourner les Genevois de ce projet Rousseau leur eût présenté le « théâtre le plus décent de l'univers » comme l'école du vice, les poètes comme des corrupteurs, les acteurs comme des gens non seulement infâmes mais vicieux par état, les spectateurs comme un peuple perdu, c'est ce qu'il ne pouvait pas tolérer. Sans préliminaires il entre donc en matière, et suit pas à pas les arguments de son adversaire.

Dans son examen de la partie théorique de la *Lettre à d'Alembert*, Marmontel est superficiel. « Le théâtre n'est qu'un amusement qui pour plaire et réussir est obligé de flatter les passions du public », voilà le défi que Rousseau avait lancé, et nous savons à quel point son argumentation était serrée et complète ! Jamais écrivain avant Marmontel n'avait eu plus belle occasion de prouver aux ennemis du théâtre qu'en affirmant que le théâtre peut être et est l'école du monde, on n'avait pas simplement inventé un prétexte en faveur d'un plaisir défendu par la religion. Et cependant, par un silence qui est un aveu d'impuissance, Marmontel évite la provocation de Rousseau. Au lieu de prouver il affirme, au lieu d'attaquer de front et de détruire les raisonnements de son adversaire, il se contente le plus souvent de lui opposer d'autres assertions purement gratuites. Marmontel convient que le théâtre est impuissant dans un pays où les mœurs sont foncièrement corrompues, mais il ne veut pas admettre qu'il soit dangereux en lui-même. Ainsi il refuse de croire que le

théâtre donne une nouvelle énergie aux passions. « Toutes les inclinations pernicieuses sont condamnées au théâtre toutes les passions funestes y inspirent l'horreur; toutes les faiblesses malheureuses y font naître la pitié et la crainte¹. » Mais justement Rousseau avait refusé de reconnaître au théâtre le pouvoir de purger les passions, et pour le refuter il aurait fallu l'expliquer. Marmontel se contente de se rabattre sur l'argument de l'abbé Dubos. A Sparte pour préserver les enfants des excès du vin on leur faisait voir des esclaves dans l'ivresse. « L'état honteux de ces esclaves inspirait aux enfants la crainte ou la pitié, et ces passions étaient les préservatifs des vices qui les avaient fait naître². » S'attachant ensuite aux exemples cités par son adversaire, Marmontel défend la tragédie. La pitié qu'elle excite n'est point pense-t-il aussi stérile que Rousseau le croit, c'est « une impression habituelle qui modifie l'âme et nous fait contracter insensiblement le caractère qui lui est analogue³. » Dire comme Rousseau que la fréquentation du théâtre n'influe pas en bien sur les mœurs, c'est vouloir faire croire que la fréquentation et le commerce des hommes, ne modifient jamais le caractère d'un individu.

Sur l'autre point contesté par Rousseau, Marmontel est moins tranchant. Il admet que la vertu n'est pas toujours récompensée, ni le vice toujours puni au théâtre, mais au moins il affirme que « le crime y est toujours

1. Apologie du Théâtre, *Contes moraux*, 1767 vol. II, p. 173.

2. *Ibid.*, p. 174.

3. *Ibid.*, p. 183.

peint avec des couleurs odieuses... la vertu avec des traits respectables¹ » et que c'est tout ce qu'on peut en exiger. Et ces actions atroces que Rousseau redoute, ont leur utilité. Non seulement il faut que le peuple sache que l'homme dans l'excès de passion est capable de tout afin de lui faire détester cette passion, mais « plus le malheur est déplorable, plus aussi la passion qui en est la cause devient effrayante à nos yeux² ». Mahomet n'a pas pour but moral de guérir les peuples du fanatisme, mais de les en garantir en leur montrant comment on peut les tromper : « c'est un préservatif plutôt qu'un remède contre la superstition »; et *Oreste* sortant insensé, et *Horace* détesté par le peuple sont des exemples de pièces à dénouement moral. Le fait que Rousseau avoue que le peuple français est le plus humain qui soit sur la terre, prouve directement que ces complots horribles n'ont aucun mauvais effet sur lui.

Passant ensuite à la comédie, Marmontel pose comme axiome que la malice condamnée par Rousseau est très utile parce qu'elle sert « d'épouvantail » contre le vice. Tout le bien effectué par la comédie consiste en ce que « au défaut de la vertu, le désir de l'estime publique, la crainte du blâme et du mépris, tiennent le vice comme à la gêne³ ». Faire l'apologie de la comédie c'est prendre parti pour Molière. Marmontel le défend chaleureusement et sa critique est curieuse par tout ce qu'elle renferme de factice. Il distingue deux sortes de vices :

1. Apologie du Théâtre, p. 185.

2. *Ibid.*, p. 189.

3. *Ibid.*, p. 195.

vices des fripons et vices des dupes. Sur cette distinction il fonde sa réponse à Rousseau. Le but de Molière a été, pense-t-il, « de démasquer les fripons et de corriger les dupes¹ » qui, pour s'être donnés dans leurs travers ne sont pas « honnêtes », comme l'a dit Rousseau. Jamais il n'a flétri les vices des dupes, tout ce qu'il a fait c'est d'humilier un Bourgeois gentilhomme, un George Dandin, un Malade imaginaire. Pour corriger les vices des dupes et leur montrer à quoi ils s'exposent par leur folie, Molière a bien fait de leur opposer de véritables fripons, et Rousseau a mal jugé ces pièces. Dorante est un escroc, et donné pour tel : la pièce de George Dandin est « le plus terrible coup de fouet qu'on ait jamais donné à la vanité des mésalliances ». Si le public applaudit à Dorante ou à Angélique ce n'est pas qu'il les aime, mais qu'il aime à connaître les fripons. La comédie n'est pas un sermon à l'adresse des fripons, mais un éclaircissement pour le peuple. « Allez persuader à un charlatan de ne pas tromper le peuple », c'est inutile, « c'est au peuple qu'il faut apprendre à se défier du charlatan² », et voilà tout l'art de Molière. Marmontel défend en même temps le Misanthrope. « Vous ne sauriez me nier deux choses, dit-il, l'une, qu'Alceste est un homme passionné, violent, insociable; l'autre que dans sa vertu Molière n'a repris que l'excès³ ». On se moque de ses emportements, tout en l'estimant lui-même, et le comble de l'art de Molière

1. Apologie du Théâtre, p. 199.

2. *Ibid.*, p. 208.

3. *Ibid.*, p. 208.

« était de composer un caractère à la fois respectable et risible¹ ». Marmontel a bien vu que Molière n'a pas voulu peindre un personnage idéal, mais un homme « comme nous le jouet des passions », le Misanthrope « tel qu'il le voyait dans le monde et qu'il voulait le corriger² ». Quant à Philinte, il n'est pas le sage de la pièce, mais seulement l'homme du monde; son sang-froid donne du relief à la fougue du Misanthrope, mais celui-ci garde jusqu'à la fin le respect du spectateur.

La question de l'amour sur le théâtre occupe ensuite l'attention de Marmontel. Il disculpe d'abord l'amour de deux effets que Rousseau lui reprochait. Si le théâtre fondé sur l'amour est la cause de la prédominance des femmes dans la société française Marmontel n'y voit aucun mal, car il pense qu'il est tout naturel que les femmes soient admises dans une monarchie, pour tempérer dans les hommes « cette indocilité superbe qui s'indigne du frein des lois³ ». La dissipation et la légèreté naturelles au caractère français sont seules cause du mépris qu'ont les jeunes gens pour les vieillards. Venant donc tout de suite à l'examen des effets de la représentation de l'amour sur le théâtre, Marmontel s'esquive des objections de Rousseau par une distinction subtile entre l'amour sensuel et l'amour moral. Il convient que l'amour sensuel règne à Paris, mais dit-il, le théâtre n'en est pas responsable. Là l'amour est moral parce qu'il a « pour compagnes la pudeur la fidélité, l'inno-

1. Apologie du théâtre, p. 210.

2. *Ibid.*, p. 216.

3. *Ibid.*, p. 225.

cence¹ ». Or l'amour seul, et Marmontel entend par là, l'amour « tel qu'il est représenté au théâtre honnête, vertueux, fidèle », peut être le contrepoison de la débauche. Mais Marmontel ne s'en tient pas là, il va plus loin et soutient qu'en effet le théâtre « dispose à l'amour vertueux² » et éclaire la jeunesse égarée par ses passions, en suppléant « par la peinture des affections honnêtes et vertueuses et par là même intéressantes, à ce qui manque à l'éducation du côté des exemples et des leçons domestiques³ ». On pourrait lui objecter qu'il s'est démenti lui-même, car si le théâtre dirige les passions vers un but honnête, ainsi qu'il le dit, comment se fait-il qu'en dépit des représentations de Corneille, de Racine et de leurs successeurs, l'amour sensuel règne à Paris « plus qu'en aucun lieu du monde », comme il l'avouait tout à l'heure ? Mais voici justement une autre objection : Rousseau refusait d'admettre l'amour même moral et légitime sur la scène à cause de certaines impressions qui en sont inséparables et qui disposent l'âme à des sentiments criminels. Marmontel les nie tout nettement. « Aucune des pièces où l'amour est peint vertueux, ne produit cet effet, ni ne peut le produire⁴ », car « si tout ce qu'on y voit invite à l'amour physique, tout ce qu'on y entend n'inspire que l'amour moral ; plus l'âme y est émue, moins les sens doivent l'être⁵. » C'est là son dernier argument sur l'amour.

1. *Apologie du Théâtre*, p. 245.

2. *Ibid.*, p. 245.

3. *Ibid.*, p. 252-253.

4. *Ibid.*, p. 256.

5. *Ibid.*, p. 250.

Marmontel ne pouvait pas comprendre des scrupules que Rousseau avait hérités comme malgré lui de ses anciennes croyances protestantes, et qui étaient fondés sur des principes que Marmontel, philosophe, n'admettait point.

Tout bien pesé, Marmontel conclut donc ainsi. Les spectacles sont utiles, « non pour perfectionner le goût quand l'honnêteté est perdue mais pour encourager l'honnêteté même par des exemples vertueux et publiquement applaudis; non pour couvrir d'un vernis de procédés la laideur du vice, mais pour faire sentir la honte et la bassesse du vice et développer dans les âmes le germe naturel des vertus... en un mot, pour cultiver le goût du vrai, de l'honnête, et du beau, qui, quoiqu'on en dise est encore en vénération parmi nous¹. »

Quelques remarques en faveur des comédiens terminent son apologie. Marmontel reprend les accusations les plus susceptibles de discussion. « M. Rousseau, a-t-il oublié, demande-t-il « que rien n'est plus honnête que de gagner sa vie²? ». La récompense du Poète, du Peintre du Statuaire, doit être sa subsistance dont l'argent est le moyen. Quant à dire que le comédien cultive l'art de se contrefaire, « il en est de l'acteur comme du poète, avec cette différence que celui-ci a besoin de se transformer tout entier, et que son âme doit être centralement affectée des passions qu'il veut rendre puisque c'est lui qui les enfante, au lieu que l'acteur inspiré par le poète, n'en est que le copiste, n'a besoin

1. Apologie du théâtre, p. 261-262.

2. *Ibid.*, p. 263.

pour le rendre que d'une émotion plus superficielle qui influe encore moins par conséquent sur son caractère habituel¹ ». Marmontel ne nie pas les mauvaises mœurs des acteurs, il les attribue aux effets de l'infamie et de l'excommunication dont ils sont frappés. En les privant de la religion et de l'honneur on leur ôte « les deux plus grands freins du vice, les deux plus fermes appuis de la faiblesse et de l'innocence² » et « le contre-poids des passions humaines³ ». C'est seulement après leur avoir rendu leurs droits, qu'on pourra juger équitablement si leur profession est réellement pernicieuse en elle-même. Il est plaisant de voir Marmontel réclamer les droits religieux pour les acteurs, pour les empêcher de se livrer à la débauche, lui qui naguère vantait le théâtre comme frein des passions, mais dans l'enthousiasme du moment lui aussi donne dans la contradiction. Là dessus il termine sa critique.

En défendant le théâtre comme un amusement utile et nécessaire à la société, la tragédie et la comédie comme de grands moyens de corriger les mœurs, et les comédiens comme d'honnêtes gens injustement condamnés, Marmontel réunit en un seul écrit les arguments de tous les partisans du théâtre qui l'avaient précédé dans sa tâche; à des raisonnements il répondait par des raisonnements, à des paradoxes par des paradoxes. Mais il agissait surtout en philosophe; il avait des intérêts de parti, et sa dissertation souvent spécieuse, était un

1. *Apologie du Théâtre*, p. 266.

2. *Ibid.*, p. 267.

3. *Ibid.*, p. 269.

fidèle exposé des sentiments qui dans le monde encyclopédique passaient pour indiscutables.

Peu de temps après le deuxième extrait de l'apologie de Marmontel, parut une lettre de trente pages adressée à Rousseau sur l'effet moral des théâtres¹. Son auteur le Marquis de Ximenès étant poète dramatique en même temps que protégé et prête-nom de Voltaire, on aurait pu s'attendre à ce qu'il attaquât toute la thèse de Rousseau. Sa lettre pourtant n'est pas une réfutation complète de la lettre à d'Alembert. « Les poètes dramatiques ont-ils trouvé des moyens de purger les passions ?² » Voilà l'unique objet de sa discussion.

Partisan du théâtre Ximenès convient toutefois avec Rousseau que « la plupart de nos poèmes dramatiques ne sont aucunement propres à rendre les hommes plus vertueux, ni à réprimer leurs passions³ », et qu'*Atrée*, *Catilina*, etc... sont « des ouvrages perdus pour ceux qui les écoutent, puisqu'ils n'en peuvent retirer aucun fruit⁴ ». Mais il ne pense pas pour cela que le théâtre soit incapable de corriger les vices. S'opposant nettement à Rousseau, il soutient que dans plusieurs drames anciens et modernes, il y a « d'excellentes leçons de vertu, leçons sublimes et touchantes, plus propres à attirer les hommes à la vertu que tous les traités de

1. *Lettre à M. Rousseau sur l'effet moral des Théâtres ou sur les moyens de purger les passions employés par les Poètes dramatiques*, s. l., 1758. Annoncée par *Annonces, affiches...*, 22 novembre, p. 186. De Ximenès était l'auteur de trois tragédies médiocres : *Epicharis*, 1752, l'om *Carlos*, 1753, et *Almalzone*, 1754.

2. Ximenès, *Lettre à M. Rousseau*, p. 5.

3. *Ibid.*, pp. 4-5.

4. *Ibid.*, p. 6.

morale faits ou à faire¹. » Sa méthode est très simple. Il suffit qu'il trouve des pièces dont on peut dégager très nettement une leçon morale, pour qu'il les déclare aussi utiles qu'agréables. Et tout d'abord parmi les tragédies qu'on joue, *Britannicus*, « monument immortel qui semble sorti des mains de la vertu même² », renferme de grandes leçons. Les rois y apprennent que les meurtriers ne sont jamais impunis; que le crime est constamment suivi de tourments inévitables³, et le peuple conçoit la plus grande horreur pour la race des Narcisse. Cinna est également édifiant. « Quel exemple aussi pour les rois que la clémence d'Auguste ! » Si les tragédies de *Phèdre*, de *Sophonisbe*, d'*Horace*, d'*Agamemnon*, d'*Atrée* sont dangereuses pour les mœurs, l'*Electre* de Crébillon est un effort de génie. « C'est la passion même du devoir, c'est l'amour de la vertu qui nous enflamme parce que Palamède en est lui-même enflammé⁴. » Ces exemples auxquels Ximenès ajoute l'*Alceste* de Lagrange-Chancel, et *Alzire*, l'amènent à conclure que dans la tragédie « il est des moyens employés par le poète dramatique pour purger en nous les passions », et que « les auteurs qui se contentent de plaire négligent l'objet le plus noble de leur art⁵. »

Ayant prouvé que la tragédie peut de sa nature être utile, Ximenès passe à l'examen de la comédie. La comédie, pense-t-il, n'est pas davantage que la tragédie destinée à être l'école des mauvaises mœurs; mais lors-

1. Ximenès, *Lettre à M. Rousseau*, p. 5.

2. *Ibid.*, p. 6.

3. *Ibid.*, p. 7.

4. *Ibid.*, p. 25.

5. *Ibid.*, p. 22.

qu'il en vient à appuyer cette assertion, il est à remarquer qu'aucune des pièces critiquées par Rousseau ne trouve son approbation. Celles qu'il cite sont toutes tirées du théâtre de son temps, de la comédie larmoyante source du drame. *Le Préjugé à la mode* (La Chaussée), *Le Méchant* (Gresset) *Le Dissipateur* (Destouches), *Le Faux Généreux* (Le Bret), lui paraissent avoir corrigé effectivement les mœurs et être bonnes à prouver que c'est la « faute des artistes s'ils ne font pas servir leur art à l'instruction des spectateurs comme à leur plaisir¹. »

Ennemi des pièces qui corrompent les mœurs, Ximenès l'était à juste titre, mais il n'était pas ennemi du théâtre; comme le P. Porée, il croyait à sa toute puissance moralisatrice, et il demandait simplement qu'on en tirât parti en le mettant toujours au service de la morale. Par là, tout en s'accordant sur certains points avec Rousseau, il se ralliait aux partisans du théâtre, en particulier à Diderot, et faisait avancer leur cause.

La *Lettre à d'Alembert* attaquée par les auteurs dramatiques avait en même temps provoqué dans le monde des comédiens une violente indignation : son jugement acerbe contre les acteurs et les actrices, surpassant en sévérité tout ce qu'avait dit Bossuet à ce sujet les indignait. L'un d'entre eux, un certain P. A. Laval, de qui les biographies générales ne parlent point, prit en main la cause de sa profession et en dix-sept jours il écrivit une réponse à Rousseau². Dans cet ouvrage

1. Ximenès. *Lettre à M. Rousseau*, p. 30.

2. P. A. Laval, *Com/d'en, à J.-J. Rousseau, citoyen de Genève sur les raisons qu'il expose pour réfuter M. d'Alembert*. La Haye, 1758, annon-

le dépit personnel l'emporte sur l'équité, et abstraction faite des chicaneries de détail, ce qui reste de critique impartiale a peu d'étendue et de valeur.

D'accord avec Marmontel, Laval avoue que le théâtre est impuissant là où les mœurs fondamentales d'un peuple sont vicieuses, mais il prouvera que ce cas étant exceptionnel, on peut dire en général que le théâtre fait œuvre saine. Son effet, pense-t-il, est de stimuler et de fortifier « des sentiments qui quoique innés dans l'homme, se trouvent quelquefois presque éteints dans son cœur par les passions¹. » Si pour réussir, le théâtre se conforme au goût du spectateur, c'est « moins pour le flatter que pour le corriger par degrés² », en évitant de heurter ouvertement ses passions. Laval n'admet pas plus que Marmontel avant lui, que la représentation des passions dans la tragédie puisse être dangereuse pour le spectateur, parce que le dénouement de ces pièces nous force à apprécier les choses dans leur juste valeur. « Le crime y étant puni je le détesterai pour lui-même et pour ses effets, la vertu y étant récompensée je l'aimerai pour elle-même et pour ses avantages³. » Par cet argument du dénouement moral, Laval justifie la tragédie contre toutes les attaques de Rousseau. Il reprend pourtant un des arguments de Rousseau laissés de côté par Marmontel. En exagérant les rapports réels

cé par l'*Année littéraire*, le 4 décembre 1758. Vol. VII, p. 289. H. Lyonnet, *Dictionnaire des Comédiens Français*, attribue à Laval une pièce intitulée « *L'innocente supercherie* ».

1. P. A. Laval, *Comédien, à J.-J. Rousseau...*, 1758, p. 33.

2. *Ibid.*, p. 19.

3. *Ibid.*, p. 22.

des choses, en montrant l'homme toujours au-dessus ou au-dessous de son être naturel, le théâtre vise à la correction des mœurs. « Pour laisser au public une idée de l'héroïsme d'Alexandre, il faut le peindre au-dessus de lui-même afin qu'il gagne par cette exagération ce qu'il perd à n'être que représenté¹. » Quant aux actions atroces déplorées par Rousseau. Catilina est représenté comme un « illustre scélérat » et non pas comme un « grand homme », et s'il faut bannir du théâtre l'adultère, l'inceste, le parricide, il faut supprimer en même temps les historiens qui en ont laissé le détail.

Pour ce qui est de la comédie, Laval rejette comme Marmontel avant lui, l'assertion que le plaisir qu'elle donne est fondé sur un vice du cœur. Lui aussi fait une distinction subtile. « Je distingue, dit-il, deux espèces de plaisir qu'on peut goûter au spectacle, l'un qui va droit au cœur, l'autre qui n'égaye que l'esprit² » ; « je ne ris point de la fourberie en elle-même, je ris de la manière ingénieuse dont elle se trame et dont elle s'exécute... parce que le rire n'est pas un signe d'approbation³ ». Pour cette raison les comédies de Molière trouvent en lui un défenseur enthousiaste. La morale qu'il tire de *George Dandin* est curieuse. Cette pièce lui paraît montrer parfaitement « combien une femme est adroite quand elle veut tromper son époux⁴ ». Jamais il ne fut de leçon plus instructive que *Tartuffe*, et le *Misanthrope*

1. P. A. Laval, *Comédien*, à J.-J. Rousseau..., p. 43.

2. *Ibid.*, pp. 61-62.

3. *Ibid.*, pp. 64-65.

4. *Ibid.*, p. 66.

est « un homme vertueux mais farouche » que Molière a voulu corriger pour le bien de la société.

En somme Laval ne fait que développer sur la tragédie et la comédie, la thèse de Marmontel.

Sans réfuter Rousseau sur la question de l'amour au théâtre, il passe aux acteurs. Il déclare que loin d'être infamante, la profession de comédien est « honnête, utile, nécessaire même, et que ce ne peut être que les mauvaises mœurs du comédien qui la déshonorent¹ ». Le préjugé qui subsiste est injuste, selon lui, car « si la comédie et les comédiens avaient toujours été tels qu'ils ont été dans leur origine, chez les Grecs, et qu'ils sont aujourd'hui, ils n'éprouveraient point en France les rigueurs des censures ecclésiastiques² ». Si les mœurs sont mauvaises, il faut l'attribuer à l'opprobre qui « avilit l'âme et flétrit le courage ». Laval propose donc ainsi que d'Alembert, d'établir une troupe à Genève, avec tous les privilèges de citoyens, et il donne même un plan de réglementation. Un directeur et quatre commissaires dirigeraient la troupe de quinze personnes; il ne serait pas permis aux comédiens de sexe différent de demeurer dans la même maison; il leur serait interdit de porter des bijoux, sauf sur le théâtre, et on ne leur donnerait pas de crédit dans les magasins. Avec ces précautions, conclut Laval, il serait aisé de prévenir tous les abus que Rousseau craignait de la part des acteurs.

1. P. A. Laval, Comédien, à J.-J. Rousseau..., p. 5.

2. *Ibid.*, pp. 8-9.

Zélé partisan du théâtre, Fréron éleva aux nues l'ouvrage de Laval. « Il annonce, dit-il, un homme vertueux, un homme très instruit, un galant homme et... son exemple prouve qu'on peut être comédien sans cesser de penser avec noblesse et vivre avec honneur¹. » Il fallait être bien prévenu en faveur de la cause du théâtre pour dissimuler ainsi le véritable caractère de cet écrit plein d'injures contre Rousseau. Son jugement aurait été bien plus juste et plus équitable s'il s'était agi d'une autre lettre, anonyme celle-là, publiée peu de temps après celle de Laval, et intitulée : « *Lettre d'un Ecolier de Philosophie à M. J.-J. Rousseau, citoyen de Genève et habitant de Montmorency, en réponse à sa Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles*² ». Claude Villaret, auteur de cet écrit, venait de renoncer en 1756 à la profession de comédien qu'il avait exercée sous le nom de Dorval pendant dix ans, pour reprendre des études plus sérieuses³, mais il écrivait en comédien et en partisan du théâtre.

Villaret examine dans sa lettre quatre questions posées par Rousseau dès le début de son ouvrage, à savoir si les spectacles sont bons ou mauvais en eux-mêmes, s'ils peuvent s'allier avec les mœurs, si tout gouvernement peut les comporter, si la profession de comédien est honnête. Il fonde sa thèse sur une morale

1. *Année littéraire*, 1758, vol. VIII, 4 décembre, p. 307.

2. Publié à Genève avec permission en 1758, cet écrit porte le sous-titre suivant : *Considérations sur l'Art du Théâtre*. Fréron l'annonça le 29 décembre. *Année littéraire*, vol. VIII, p. 313.

3. Il devait écrire plus tard les volumes VIII-XVII de *L'histoire de France*.

essentiellement antichrétienne, morale que ses compagnons de lutte n'avaient pas eu l'audace de définir, mais qu'il n'hésite pas, lui, à avouer hautement. Les hommes ont des passions, Villaret en convient. Mais il refuse d'admettre que ces passions soient dangereuses comme le dit la religion. Leur existence suffit pour prouver qu'elles sont bonnes à quelque chose. « Vouloir les détruire, est une entreprise aussi téméraire qu'extravagante¹. » « Nous ne sommes pas créés pour anéantir, mais pour faire usage de tout selon les lumières de la justice et de la raison². » Et voilà, pense Villaret, la mission que la tragédie accomplit parfaitement. Par l'élévation des sentiments, la sublimité des pensées, la force des situations, elle tend à « augmenter l'activité de notre âme par l'intérêt, et à déterminer cet intérêt en faveur de la vertu. Le crime est toujours puni... la vertu est toujours récompensée par le triomphe ou par l'estime³. » Les pièces condamnées par Rousseau servent de preuve. Sur *Catilina* et *Mahomet*, Villaret s'accorde avec Marmontel et Laval, mais il réfute plus fortement qu'eux les arguments de Rousseau. Plus Mahomet montrera de grandes qualités plus elles contrasteront avec ses crimes. Que peut-il résulter de cette opposition ? demande Villaret, « que l'étendue de nos lumières ne sert qu'à nous rendre plus coupables lorsque nous les faisons servir au succès de projets abominables⁴ ». La tragédie éclaire sur les excès

1. *Lettre d'un Ecolier de Philosophie...*, 1758, p. 9.

2. *Ibid.*, p. 9.

3. *Ibid.*, pp. 9-10.

4. *Ibid.*, p. 17.

où les passions peuvent nous conduire, et par les couleurs fortes qu'elle emploie, elle excite dans le spectateur indifférent, un désir d'imiter les actions des héros qu'elle représente. « L'amour du beau moral inné dans l'homme, il faut le mettre en action... La tragédie dit Villaret, opère cet effet, elle est donc bonne en elle-même¹. »

La comédie trouve aussi en Villaret un défenseur. Ses arguments s'accordent en tout point avec ceux de Marmontel. Il pense lui aussi que loin d'être l'arme favorite du vice, la raillerie est un « remède tempéré dont la vertu se sert pour réprimer le vice en l'humiliant ». Avec cela, jamais la vertu n'a fait rire sur le théâtre français. Dans *Le Bourgeois Gentilhomme*, Molière a voulu montrer « à quel degré d'erreur peut parvenir un bourgeois qui s'expose sans lumières à franchir les bornes de son état². » *George Dandin* est une leçon aux hommes que l'ambition engage à former des nœuds mal assortis; *L'Avare* apprend « qu'il faut être juste dans l'emploi des richesses » et que « les enfants y ont une part légitime³ ». Molière a voulu corriger des ridicules, et par là il a porté atteinte aux vices mêmes, puisque dans le monde on voit partout « le ridicule émaner du vice qui est son unique source⁴ ». Villaret résout donc le premier problème en déclarant que l'« art du théâtre, bon en lui-même, doit être considéré parmi les inventions les plus utiles à l'humanité⁵ ».

1. *Lettre d'un Ecolier de Philosophie...*, p. 27.

2. *Ibid.*, pp. 30-31.

3. *Ibid.*, p. 32.

4. *Ibid.*, p. 34.

5. *Ibid.*, p. 34.

Deuxième question d'ordre moral. Les spectacles peuvent-ils s'allier avec les mœurs? Oui, répond Villaret, puisque leur but étant de « former les hommes à la vertu et de perfectionner les mœurs », ils ne portent pas préjudice à la morale du monde. On objecte que l'amour sur le théâtre est dangereux pour les mœurs. Villaret juge cette passion comme les autres. Elle « est nécessaire, et n'est dangereuse que par l'abus¹ ». De ce qu'en Asie où il n'existe pas de théâtre, l'amour est une passion effrénée, et qu'à Paris où il y a trois théâtres, il est réglé, Villaret conclut que les spectacles « épurent ce sentiment, ils le dirigent vers un but légitime² ». Villaret décide donc qu'il ne peut résulter du théâtre que « des clartés avantageuses aux mœurs³ ».

Troisième question d'ordre social et politique. Tout Gouvernement peut-il comporter les spectacles dramatiques? Son raisonnement a toute l'apparence de la logique. Si, dit-il, les lois ne peuvent rien sans l'assentiment des mœurs, comme l'a dit Rousseau, un art qui tend à perfectionner les mœurs, prête une nouvelle force aux lois, et facilite les opérations du Gouvernement. Les spectacles sont loin d'affaiblir et d'amollir le courage guerrier. Le Maréchal de Saxe emmenait toujours une troupe avec son armée, sans que cela diminuât l'intrépidité des soldats. Mais ce qui est encore plus important, c'est que les spectacles offrent aux hommes en temps de paix, le délassement qui « leur

1. *Lettre d'un Ecolier de Philosophie...*, p. 45.

2. *Ibid.*, p. 53.

3. *Ibid.*, p. 54.

est aussi nécessaire que la nourriture¹ ». Tout gouvernement éclairé doit donc protéger et encourager le théâtre qui tire une si grande source d'instruction d'un objet de plaisir.

Ces problèmes résolus, Villaret pense qu'il n'est plus nécessaire d'aborder la question des acteurs, parce que l'art étant bon par lui-même, il ne peut être déshonorant d'en exercer la profession. Il répond pourtant aux critiques de Rousseau en développant les arguments employés par Marmontel.

L'art du comédien est d'imiter les passions, et c'est là l'objet de tous les arts. « Un poète, un orateur, un peintre, un statuaire, un musicien, ne sont que des imitateurs des passions² » et cependant on les estime. L'acteur est exposé au jugement public. Cela est-il infâme? Il paye de sa personne. « L'orateur à Rome qui s'exposait en public, qui payait de sa personne..., en méritait-il moins l'estime³? » C'est bien là un argument dont on tirera parti plus tard dans la controverse. L'indignation de Villaret devient éloquente dans sa conclusion. « C'est au tribunal de la raison et de l'expérience que l'on doit en appeler de la condamnation rigoureuse prononcée contre un art aussi estimable dans son principe, qu'avantageux dans ses effets⁴. » « Abjurons ce sentiment barbare, plus digne des Huns et des Vandales, que d'un siècle éclairé; ayons le cou-

1. *Lettre d'un Ecolier de Philosophie*, p. 62.

2. *Ibid.*, p. 66.

3. *Ibid.*, p. 71.

4. *Ibid.*, p. 76.

rage d'estimer publiquement ce que nous approuvons en secret¹. »

Tous les arguments de Marmontel, de Ximenès et de Laval, se trouvaient ainsi concentrés et développés dans l'ouvrage de Villaret. Ce fut la dernière réponse essayée par Rousseau en 1758. Il avait suffi d'un défi aussi provocant que *La Lettre à d'Alembert*, pour rassembler les forces des partisans du théâtre. En moins de trois mois, quatre défenseurs s'étaient élevés pour réfuter Rousseau. Malgré des différences de profession, tous ces antagonistes de Rousseau avaient soutenu à peu de chose près la même thèse générale. Basées sur le répertoire contemporain, cette thèse n'avait rien de bien original. En défendant le principe de « la purgation des passions » par la tragédie et la comédie, ces auteurs développaient tout simplement les idées de Dacier, de Terrasson et de l'Abbé Dubos soutenues plus tard par le P. Porée. Mais cette uniformité de vues, cet empressement à réfuter la thèse de Rousseau étaient des témoignages éloquents des progrès faits dans l'esprit public par la morale laïque prêchée par les philosophes. Dans leurs ouvrages écrits uniquement du point de vue de la morale civile et de l'intérêt public, tous ces défenseurs du théâtre avaient montré une indifférence complète à l'égard des dogmes catholiques. Tous avaient soutenu que les passions, et parmi elles l'amour, tant redouté par le christianisme, étaient bonnes et légitimes, et que le théâtre en les stimulant

1. *Lettre d'un Ecolier de Philosophie*, p. 67.

pour mieux les régler, faisait œuvre saine. Tous avaient conclu que le théâtre était bon en lui-même et dans ses effets, un amusement qui se justifiait par son utilité sociale.

Cette première partie de la querelle suscitée par Rousseau, marquait la pleine éclosion de l'évolution morale dont nous avons pu suivre les progrès depuis le début du siècle. Contre l'ascétisme catholique s'élevait affranchie et avec autorité, la morale du bonheur. Chaque défense du théâtre était une autre preuve des conquêtes du rationalisme sur l'autorité de l'église. Atteinte dans ses dogmes, inquiète des progrès que faisaient manifestement les doctrines pernicieuses de la libre pensée, celle-ci ne restait pas inactive.

Au mois de novembre 1758 mourut sans sacrements Mlle Guéant, actrice de la Comédie Française. Le curé de la paroisse fit difficulté pour lui donner la sépulture chrétienne parce qu'elle n'avait pas renoncé au théâtre avant de mourir. Il céda enfin, mais l'affaire s'ébruitant, donna lieu à des discussions violentes. « Les Jansénistes, ajoute Barbier de qui nous tenons cette anecdote, n'approuvent pas absolument cela, disant que l'exclusion de sépulture est prescrite dans ce cas par les canons¹. » Après une période de tolérance, cette opposition de la part du clergé semblerait indiquer qu'il ne restait pas indifférent à la querelle suscitée par Rousseau. En reprenant sa sévérité traditionnelle à l'égard des acteurs, le parti catholique témoignait

1. E. J. F. Barbier, *Journal historique et anecdotique du règne de Louis XV*. Paris, 1847-1856, vol. IV, p. 293.

le désir, croyons-nous, de s'associer à l'ouvrage si inattendu du citoyen de Genève. Or ce signe de réaction se confirma dès le commencement de 1759.

La *Gazette de France* en février 1759, fit cette annonce intéressante : « De Rome, le 20 janvier. Sa Sainteté a fait divers autres règlements pour bannir de Rome la licence des divertissements du carnaval, et pour défendre aux ecclésiastiques d'assister aux représentations qui se font sur les théâtres publics¹ ». La démarche du pape, quoique indépendante de la querelle suscitée par Rousseau, témoignait d'une réaction de la part de l'Eglise contre la faveur toujours croissante du théâtre. Or une pareille tentative se produisit en même temps en France. Au commencement de janvier, Desprez de Boissy renouvela son attaque contre le théâtre, en publiant une deuxième lettre anonyme sur les spectacles².

Pourquoi de Boissy intervint-il ainsi dans le débat ? Il le fit, dit-il, pour réfuter la réponse que Thorel de Campigneulles avait faite pour le chevalier de X*** en 1758, et ensuite pour répondre à Fréron qui en faisant un compte rendu de cette réponse, avait cité St Thomas et St Antonin à l'appui de la cause du théâtre. Le sujet de sa lettre est la défense des principes des Pères de l'Eglise contre les attaques des laïques qui s'appuient à tort sur leur autorité. Tant qu'il reste sur ce terrain,

1. *Gazette de France*, février 1759, p. 67.

2. En voici le titre : « Lettre de M le Chevalier de** à M. de C** au sujet de la lettre de M des P... de B** sur les spectacles ». Berlin et Paris, 1759. Annoncée par *Annonces, Affiches*, le 10 janvier 1759, p. 6.

de Boissy ne peut qu'être froid et tout au plus l'écho des casuistes du xvii^e siècle. Toute son apologie, en effet, est fondée sur une distinction bien subtile entre des « décisions absolues », et des décisions fondées sur des « suppositions métaphysiques ». Saint Thomas en disant qu'on peut tolérer des pièces épurées, « laisse le cas dans la supposition métaphysique qui n'est pas celle où se trouvent nos spectacles¹ », cette école « où l'on présente presque toujours les vices colorés en beau, et la vertu rendue ridicule² ». Tout en défendant la doctrine de l'Eglise, de Boissy réitère ses griefs contre le théâtre moderne, mais il n'ajoute rien à la thèse qu'il avait soutenue en 1756.

Cependant son ouvrage ne manque pas d'intérêt. Après avoir répondu à ces critiques, de Boissy consacre presque exclusivement la dernière partie de sa lettre à un résumé de la *Lettre à d'Alembert*. Il cite l'essentiel de tout ce que Rousseau avait dit sur le théâtre en lui-même, sur la tragédie, la comédie, et les acteurs, et puis demande s'il existe « un Démosthène qui, après cet exposé, voulût se charger de faire l'apologie de nos théâtres et soutenir... que la vertu n'y court pas plus de risques que dans la fréquentation du monde³ ». Pour de Boissy, Rousseau était le témoin laïque contre le théâtre qu'il avait voulu représenter lui-même, dans sa première lettre, pour mieux convaincre les gens du monde du danger du théâtre. « Vous ne direz point que

1. *Lettre de M. de La Harpe*, p. 35.

2. *Ibid.*, p. 37.

3. *Ibid.*, p. 71.

cet auteur est l'écho de ce qu'on appelle indécemment déclamations de prêtres, dit-il... il parle d'après sa propre expérience et en observateur des influences des spectacles sur nos mœurs¹. » Aussi peut-on croire que cette lettre devait en grande partie son existence au désir de la part de de Boissy, de propager dans le public les idées de Rousseau, et de les mettre au profit de la cause catholique.

Son dessein fut vivement approuvé par le *Journal de Verdun*, qui, malgré une certaine réserve sur les arguments de la première partie de la lettre, loue de Boissy d'avoir fait valoir « l'éclatant témoignage » de Rousseau, et d'avoir transcrit « un assez long morceau de cet éloquent ouvrage qui orne beaucoup sa lettre en donnant un nouveau poids à ses bonnes raisons² ».

Grimm fut dédaigneux. « Le public, dit-il, ne prend nulle part à ces platitudes³. » Le public, au contraire, s'intéressait vivement à la querelle qui faisait rage autour de lui sur la question du théâtre, et les journaux eux-mêmes se prêtaient aux attaques des deux partis. Le 8 mai parut dans les feuilles de l'*Année littéraire* une « *Lettre d'un Marchand d'étoffes d'or et de soie, à M. Desprez de Boissy* ». Fréron l'attribuait à un citoyen de sa connaissance sur qui les ouvrages de de Boissy avaient produit une forte impression, et qui était venu lui communiquer « le trouble de son âme⁴ ». Essayer

1. *Lettre de M. le Chevalier de...*, p. 55.

2. *Journal de Verdun*, avril 1759, vol. 83, p. 262.

3. Grimm, *Correspondance littéraire*, vol. IV, 15 avril 1759, p. 104.

4. *Année littéraire*, 1759, vol. III, 8 mai, pp. 29-36.

de donner une idée de cette lettre sans la citer mot à mot serait en ôter tout ce qu'elle renferme de piquant. Nous en citerons donc textuellement les parties essentielles.

Le marchand commence ainsi : « Depuis que j'ai lu ces terribles brochures, je suis tourmenté de doutes, d'inquiétudes et de remords. Je trouve tant de rapports..., entre la profession de comédien et la mienne, que je crains que mon commerce ne soit un obstacle à mon salut. Vous dites, Monsieur, que la comédie étale le faste, la magnificence... toutes les pompes de Satan. Un marchand, Monsieur, est précisément dans le même cas. Il ne désire que le luxe, ses projets ne tendent qu'à l'entretenir. Je trouve même mon état plus dangereux que celui du comédien qui n'a point à se reprocher la ruine des familles. De plus, les comédies sont pleines de traits contre les glorieux, les fastueux, les petits-maitres, les fats. Un marchand, au contraire, doit souhaiter que chaque homme ait ces défauts...

« Le théâtre, ajouterez-vous, est un lieu public, où pour de l'argent on présente le vice sous les couleurs les plus flatteuses. Eh ! mon cher Monsieur, ma boutique n'est-elle pas un lieu ouvert à tout le monde pour de l'argent ? Si je n'ai pas l'art criminel de rendre le vice aimable, je vends ce qui y conduit... Combien de filles qui immolent leur honneur à leur vanité !

« Le spectacle, insistez-vous, est l'écueil de presque tous les jeunes gens, parce que les actrices joignent à des talents séducteurs, les charmes dangereux d'une figure que la nature et l'art concourent à rendre inté-

ressante. Que les moyens que nous employons sont plus puissants ! Des sirènes enchanteresses, placées à dessein aux deux côtés d'une boutique, attirent le monde... Le passant séduit, court à la voix qui l'enchanter et... nous le rendons coupable en le forçant d'employer dans une emplette inutile... le patrimoine de ses enfants, ou la substance de ses créanciers.

« Une autre différence qui est à l'avantage de la comédie, c'est que des hommes et femmes achètent chaque saison des étoffes d'un dessein nouveau; par là, ils sont moins en état de soulager les pauvres. Les comédiens contribuent journellement à leur subsistance. Le théâtre, m'objecterez-vous, est l'école du vice. On n'y entend qu'un langage pernicieux. Ah ! mon cher Monsieur, cette objection me fait frémir !.. La boutique d'un marchand est l'écho du scandale et l'organe de la calomnie. Du moins un méchant est corrigé au théâtre. On diffame chez nous avec impunité...

« Vous voyez, Monsieur, que le comédien est aussi utile à l'Etat que le marchand. Je crois vous avoir prouvé que ce dernier même ne soulève pas moins de passions que le premier, et que même il en excite davantage. Toutes ces raisons me déterminent à conclure que si les comédiens doivent être regardés comme des infâmes, les marchands tels que moi ont à craindre le même opprobre. Je remets la décision de ce point important à vos lumières supérieures. Un marchand tel que moi, peut-il, quoique honnête homme, continuer à vendre des étoffes de soie ? Ma conscience inquiète a besoin de repos. Je l'attends de vos conseils. »

Le ton persifleur, l'ironie fine de cette étrange apologie du théâtre et des acteurs, montrent bien l'abîme qui séparait les ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles. Comme on paraissait loin à cette date de l'époque où un Nicole, où un Bossuet, enflammés de douleur et de pitié pour les âmes perdues, fulminaient contre les auteurs dramatiques, où la querelle se poursuivait entre prêtres et poètes, où un Corneille, puis un Racine renonçaient au théâtre ! La querelle était tombée dans le domaine public, et une défense du théâtre telle que la lettre du soi-disant marchand, était adressée non pas à un cercle restreint d'intéressés, mais à la curiosité du public auprès de qui un pareil badinage était calculé de manière à réussir merveilleusement.

A la lettre du marchand il faut ajouter un autre ouvrage, qui montre également bien à quel point la controverse théâtrale accaparait l'attention des gens du monde. Dans son *Tableau du Siècle*, Nolvos de Saint-Cyr inséra un chapitre sur le théâtre. Loin d'entretenir le lecteur sur l'état actuel des spectacles de Paris, ainsi qu'il l'avait fait dans les autres chapitres, pour l'état de la justice, de la littérature, de la France, etc..., il ne parle que de la controverse théâtrale. Il met au point et en quelques mots l'état de la querelle au moment où il écrit. « Depuis quelque temps, dit-il, on se contentait d'aller au spectacle sans raisonner sur sa valeur intrinsèque, ni sur le degré d'estime qu'on pouvait accorder à la profession de comédien. La querelle vient de se renouveler. M. Rousseau a déployé l'étendard de la discorde; il a attaqué M. d'Alembert

qui s'apprête à justifier ce qu'il a dit à l'avantage de la comédie dans l'*Encyclopédie*. Nous avons déjà vu de quelle manière Messieurs de Marmontel, Fréron et Laval ont réfuté son livre. Cependant, après la lecture du pour et du contre, chacun des lecteurs demeurera dans l'opinion qu'il avait adoptée sur cette matière¹. »

Cela n'empêche pourtant pas Saint-Cyr de donner son avis sur le problème. Ennemi de la religion² (son livre est rempli d'une impiété criante), il considère le théâtre en « philosophe politique³ » et examine les spectacles « relativement au bien et au mal qu'ils peuvent apporter dans la société⁴ ». A ce point de vue ils lui paraissent beaucoup plus utiles que préjudiciables, et pour trois raisons. Ils entretiennent l'amour des talents, ils excitent l'émulation des artistes, ils servent de passe-temps « à une infinité d'hommes que l'oisiveté conduirait à la taverne, à la roulette, ou chez Messaline⁵ ». Sur la tragédie, école des grands sentiments et des vertus, sur la comédie, école des bienséances, nous trouvons chez lui les mêmes arguments que dans les ouvrages écrits en 1758. Toutefois sur un point particulier, il va plus loin que ses compagnons de lutte, et fait l'apologie de l'Opéra. Depuis Rémond de Saint-Mard en 1741, aucun des partisans de l'art dramatique n'avait touché cette question. Parmi les catholiques,

1. *Tableau du siècle par un auteur connu*, A Genève, 1759 (par Nolivos de Saint-Cyr, d'après Barbier), pp. 204-205.

2. Ami d'Holbach, Saint-Cyr connut la célébrité lorsque son livre fut interdit par le gouvernement.

3. *Tableau du siècle*, p. 206.

4. *Ibid.*, p. 206.

5. *Ibid.*, p. 206.

Soret l'avait condamné comme spectacle des sens. Rousseau, auteur d'opéras, n'en avait même pas fait mention. Saint-Cyr convient que tout y respire l'amour, mais pour lui, partisan de la morale civile, ce fait paraît une grande recommandation. L'amour est la plus belle et la plus noble de toutes les passions, « le principe universel, le premier moteur de tout, comme il en est le terme¹ ». Loin donc de supprimer ce spectacle « il faut éviter de rien changer à l'ordre des choses² ».

Nous nous retrouvons ainsi rapprochés du mouvement philosophique contemporain. Cet article venant après l'apologie des passions faite par Marmontel et Villaret, est la preuve de l'évolution accomplie par les idées morales. A mesure que la philosophie naturaliste s'emparait des esprits, les passions, surtout l'amour de tout temps condamné par l'esprit de la religion, commençaient à paraître légitimes et innocentes, et le théâtre, pour l'église une « école des passions », se relevait et se recommandait comme jamais auparavant.

La réponse de d'Alembert annoncée par Saint-Cyr, et attendue avec impatience par le public, parut dès les premiers jours de mai³. Venant après tant d'ouvrages écrits pour défendre le théâtre, elle courait grand risque de paraître banale. De fait, cette lettre pleine

1. *Tableau du siècle*, p. 207.

2, *Ibid.*, p. 208.

3. En voici le titre : *Lettre de M. d'Alembert à M. J.-J. Rousseau sur l'article Genève, tiré du VII^e volume de l'Encyclopédie, avec quelques autres pièces qui y sont relatives*. Amsterdam, 1759 (Rousseau l'a lue le 21 mai. *Correspondance Générale*, vol. IV. Lettre au Chevalier de Lorenzy p. 253).

de malices surnoises, renfermait peu d'arguments neufs sur la question. D'Alembert représentait l'*Encyclopédie* et les Philosophes, mais avant lui Marmontel avait déjà réuni dans son apologie les principaux arguments de ce parti. Tout ce qu'a fait d'Alembert, c'est de développer dans quelques réflexions générales et assez sommaires, les points saillants de la thèse soutenue par son collègue. Prétendant que les spectacles sont bien moins un amusement que « des leçons utiles déguisées sous l'apparence du plaisir¹ », et qu'en effet une bonne pièce de théâtre « est la morale mise en action² », d'Alembert examine tout d'abord la tragédie. Plus tranchant que Marmontel, il va droit au cœur du problème et explique comment le théâtre « purge » les passions en les excitant. Par les passions, d'Alembert entend « toute affection vive... qui nous attache fortement à son objet³ ». En ce sens, la tragédie « se sert des passions utiles et louables pour réprimer les passions blâmables et nuisibles⁴ ». Dans *Zaïre* par exemple, elle emploie les larmes et la compassion pour nous prémunir contre l'amour violent et jaloux. D'Alembert admet que la religion ne conçoit pas ainsi les passions et qu'elle les condamne comme criminelles, mais même du point de vue de la religion, la tragédie lui paraît utile. Elle corrige ces passions « en nous rappelant aux affections naturelles ou vertueuses que le créateur nous

1. *Lettre de M. d'Alembert*, p. 76.

2. *Ibid.*, p. 80.

3. *Ibid.*, p. 82.

4. *Ibid.*, p. 83.

a données pour combattre ces mêmes passions¹ ». Incapable peut-être de ramener les hommes perdus, le théâtre empêche les hommes de se perdre, et son effet est de « prémunir contre le vice les âmes faibles par l'exercice des sentiments honnêtes, et d'affermir dans ces mêmes sentiments les âmes vertueuses² ».

La grande vertu du théâtre consiste donc d'après d'Alembert à réussir sûrement quoique lentement à développer dans l'humanité la vertu et les bonnes mœurs. Cette théorie étroitement liée à l'idée de progrès, n'avait jamais été aussi clairement énoncée, bien qu'elle eût été la base des traités de Marmontel, de Ximenès, de Villaret, et de Laval. Elle justifiait dans l'avis de d'Alembert, toute l'existence du théâtre, et il ne lui restait plus qu'à défendre la moralité des pièces condamnées par Rousseau.

Les arguments de d'Alembert sur la tragédie rappellent ceux de Villaret. Comme lui, il soutient que les crimes et les actions atroces représentés par la tragédie et redoutés par Rousseau, peuvent fournir des leçons utiles. « Peut-on mieux nous instruire à la vertu, demande-t-il, qu'en nous montrant d'un côté les succès du crime, et en nous faisant envier de l'autre le sort de la vertu malheureuse.³ » Quant aux scélérats impunis, jamais ils n'ont l'approbation du public, parce que la vérité morale qui ressort de chacune de ces pièces, nous force à les juger avec justice. *Œdipe* nous montre un

1. *Lettre de M. d'Alembert*, p. 83.

2. *Ibid.*, p. 86.

3. *Ibid.*, p. 89.

prince coupable d'avoir bravé sa destinée; *Phèdre*, « une femme que la violence de sa passion peut rendre malheureuse mais non pas excusable¹ »; *Catilina*, « le mal que l'abus des grands talents peut faire au genre humain² ». Même dépourvues de toute leçon morale, ces pièces condamnées par Rousseau se justifient par les « sentiments louables » qu'elles excitent en nous : « *Œdipe* et *Phèdre* l'attendrissement sur nos semblables; *Alrée* et *Médée*, le frémissement et l'horreur³ ».

Par ce même principe si fragile des moyens justifiés par la fin qu'ils se proposent, d'Alembert évite tous les arguments et scrupules de Rousseau à l'égard de l'amour. Il déclare que le théâtre dirige l'amour vers une fin honnête, et cite Bérénice pour prouver que les impressions funestes qu'on pourrait craindre de la représentation de cette tragédie sont annulées par son dénouement moral qui nous apprend à vaincre la passion de l'amour « en la faisant céder, quand le devoir l'exige, à des intérêts plus pressants⁴ ».

On s'étonne de voir d'Alembert défendre le théâtre par des théories si peu solides, mais rien n'égale en naïveté sa façon de défendre la comédie. Si Molière a mis en scène des fripons, des vicieux, qui trompent des gens simplement ridicules, « c'est pour nous ouvrir les yeux sur la source de ces vices, pour nous faire voir dans nos propres défauts... une des causes les plus communes des actions criminelles que nous reprochons aux

1. *Lettre de M. d'Alembert*, p. 91-92.

2. *Ibid.*, p. 92.

3. *Ibid.*, p. 92.

4. *Ibid.*, p. 101.

autres¹ ». *George Dandin* nous apprend que « le dérèglement des femmes est la suite ordinaire des mariages mal assortis où la vanité a présidé² »; *Le Bourgeois Gentilhomme*, « qu'un bourgeois qui veut sortir de son état, avoir une femme de cour pour maîtresse, et un grand seigneur pour ami, n'aura pour maîtresse qu'une femme perdue et pour ami qu'un honnête voleur³ ». En un mot, il n'y a rien de plus utile que la comédie qui nous apprend que « les ridicules de la société y sont une source de désordres⁴ ».

La démonstration de d'Alembert se termine par quelques mots sur les acteurs. Il taxe le gouvernement d'être inconséquent en frappant les acteurs d'infamie lorsque les poètes sont honorés, et pour régler les mœurs des actrices, il suggère naïvement l'institution des prix de vertu. « Qu'on accorde des distinctions aux comédiennes sages et ce sera, j'ose le prédire, l'ordre de l'état le plus sévère dans ses mœurs⁵. » Telle est la réponse de d'Alembert à Rousseau. La cause du théâtre y était certainement défendue avec enthousiasme, mais l'art dramatique n'y était pas disculpé, et tant s'en faut, des imputations de Rousseau. Quelques assertions gratuites appuyées de raisonnements bien naïfs, ne prouvaient rien contre la logique serrée de Rousseau.

De ce que les journaux ne parlent pas de cette réponse, on serait en droit de conclure qu'elle ne souleva

1. *Lettre de M. d'Alembert*, p. 107.

2. *Ibid.*, p. 107.

3. *Ibid.*, p. 108.

4. *Ibid.*, p. 108.

5. *Ibid.*, pp. 124-125.

aucun enthousiasme, mais c'est, croyons-nous, parce que dès les premiers jours qui suivirent sa publication, un autre événement plus imprévu et plus important, vint accaparer l'intérêt du public et l'absorber tout entier.

Le parti catholique acquit un partisan des plus inattendus. Le poète Gresset, membre de l'Académie, auteur de *Vert-Vert* (1734), de *Sydney* (1745), et du *Méchant* (1747), renonça au théâtre. Dans une lettre écrite le 14 mai d'Amiens où il s'était retiré, il annonça au public la décision qu'il avait prise de ne plus écrire pour le théâtre¹. Sa lettre était courte mais éloquente. Gresset y décrivait d'abord les scrupules qui l'avaient tourmenté pendant plusieurs années sur son art, et les principes qui l'avaient enfin déterminé à prendre ce parti :

« Il s'élevait souvent des nuages dans mon âme sur un art si peu conforme à l'esprit du christianisme, et je me faisais des reproches infructueux que j'évitais de démêler et d'approfondir... Encouragé par l'indulgence dont le public a honoré *Sydney*, et le *Méchant*, dupe d'autrui et de moi-même, rappelé en même temps par cette voix intérieure toujours sévère et toujours juste, je souffrais, et je n'en travaillais pas moins dans le même genre. Au défaut de solides raisons, j'appelais à mon secours tous les grands et frêles raisonnements des apologistes du théâtre, mais tous ces secours ne pouvaient rien pour

1. *Lettre de M. Gresset, l'un des Quarante de l'Académie Française, à M. X... sur la Comédie*. Amiens, 14 mai 1759, avec permission.

ma tranquillité; les noms sacrés et vénérables dont on peut justifier la composition des ouvrages dramatiques, et le danger des spectacles, les textes, les sophismes des autres et les miens, tout cela n'était que du bruit et un bruit bien faible contre ce sentiment impérieux qui réclamait dans mon cœur. J'aurais dû reconnaître, comme je le reconnais aujourd'hui, qu'on a toujours tort avec sa conscience quand on est réduit à disputer avec elle.

« Dieu a daigné éclairer mes ténèbres... guidé par la Foi, ce flambeau éternel devant qui toutes les lueurs du Temps disparaissent, ainsi que toute l'importance et la gloriole du Bel Esprit, je vois sans nuage et sans enthousiasme que les lois sacrées de l'Evangile et les maximes de la morale profane, le sanctuaire et le théâtre sont des objets absolument inalliables; l'art dramatique n'a jamais obtenu et n'obtiendra jamais l'approbation de l'Eglise; ce motif sans réponse m'a décidé invariablement¹. »

Après cette déclaration, Gresset expliquait les raisons qui l'avaient porté à publier son désaveu. « Il ne me reste qu'un regret, disait-il, c'est de ne pouvoir point assez effacer le scandale que j'ai pu donner à la religion par ce genre d'ouvrages, et de n'être point capable de réparer le mal que j'ai pu causer sans le vouloir... Tout fidèle, quel qu'il soit... quand ses égarements ont eu quelque notoriété... doit en publier le désaveu. Les gens du bon air, les demi-raisonneurs, les pitoyables incrédules, peuvent à leur aise se moquer de ma démarche,

1. *Lettre de M. Gresset...*, pp. 4-7.

je serai trop dédommagé de leur petite censure et de leurs froides plaisanteries, si les écrivains dignes de servir la religion, si les âmes honnêtes que j'ai pu scandaliser, voient mon humble désaveu avec cette satisfaction pure que fait naître la vérité dès qu'elle se montre¹. »

En même temps Gresset rétractait solennellement tout ce qu'il avait pu écrire « d'un ton peu réfléchi », dans ses « bagatelles rimées », et déclarait qu'il avait mis au feu ses nouvelles comédies. Il comptait donner une d'entre elles sous une forme qui serait plus propre à la faire réussir que le théâtre, « cette prétendue école des mœurs, où l'amour-propre ne vient reconnaître que les torts d'autrui, et où les vérités morales les plus lumineusement présentées n'ont que le stérile mérite d'étonner un instant le désœuvrement et la frivolité, sans arriver jamais à corriger les vices². » (N'y a-t-il pas là un écho presque littéral et qui ne saurait être fortuit, d'un des arguments de Rousseau?) Vers la fin de sa lettre, il s'élevait à des vues générales qu'il développait en beau style, et qui frémissaient de toute l'ardeur d'une conviction profonde. « Si quelqu'un est tenté de condamner le parti que j'ai pris de ne plus paraître dans cette carrière, écrivait-il, qu'avant de me désapprouver il accorde un regard aux principes qui m'ont déterminé, qu'il interroge la religion qui doit lui parler comme à moi, qu'il contemple fixement la mort, qu'il regarde au delà, et qu'il me juge. Le temps vole, la Nuit s'avance, le Rêve va finir, pourquoi perdre à

1. *Lettre de M. Gresset...*, pp. 8-9.

2. *Ibid.*, pp. 12-13.

douter cet instant qui nous est laissé pour croire et pour adorer¹? »

On est tenté d'attribuer d'emblée la rétractation de Gresset à l'influence de la *Lettre à d'Alembert* qu'elle suivait de si près. L'impulsion première venait pourtant d'ailleurs. Gresset avait toujours été très croyant. Il avait fait son noviciat à Paris dans la compagnie de Jésus, et même au plus fort de sa gloire littéraire, sa piété n'avait reçu aucune atteinte de ses relations mondaines. Cependant lorsque, retiré à Amiens, Gresset renoua des relations intimes avec d'Orléans de la Mothe, évêque de la ville, il céda peu à peu à son ascendant. Le résultat le plus manifeste de l'influence de cet homme rigide et austère, fut de fortifier en Gresset les scrupules qui le tourmentaient depuis quelque temps, et de le déterminer à désavouer son art. Il aurait pu y renoncer silencieusement. Il préféra dire hautement son projet, pensant comme il disait dans sa lettre, que sa gloriole d'auteur en serait d'autant plus mortifiée. Sans doute, aussi, l'exemple de Rousseau y était-il pour quelque chose, en même temps que le désir d'apporter au parti catholique, un nouveau secours dans la bataille qui s'engageait autour du théâtre, et à laquelle il allait donner un renfort de vigueur. Il est évident qu'en censurant les « demi-raisonneurs », les « pitoyables incrédules » Gresset visait les philosophes qui venaient de défendre le théâtre, et on peut conclure de là qu'il voulait en publiant sa lettre, réagir contre leur influence.

1. *Lettre de M. Gresset...*, pp. 13-14.

Cette humilité chrétienne ressemblait beaucoup à l'orgueil mondain, mais elle s'en distinguait par le motif. Il fallait de bons yeux pour apercevoir la différence, et bien des personnes ne voulurent point la reconnaître. Sa lettre fit sensation. Rousseau auteur dramatique venait de condamner le théâtre, et Gresset pour des motifs tout différents y renonçait et répétait l'exemple de Racine !

Déconcertés, auteurs dramatiques et philosophes menèrent grand tapage. Voltaire bondit de fureur à la lecture de ce qu'il regardait comme une « ridicule capucinade » ; « Et ce polisson de Gresset, écrivit-il à d'Argental le 29 juin... quel plat fanatique et que les vers de Piron sont jolis¹. » Cette épigramme était exquise mais d'une injustice criante :

Gresset pleure sur ses ouvrages
En pénitent des plus touchés,
Apprenez à devenir sages
Petits écrivains débauchés.
Pour nous qu'il a si bien prêchés
Prions Dieu que dans l'autre vie,
Dieu veuille oublier ses péchés,
Comme en ce monde on les oublie².

Le parti encyclopédique ne devait pas être indulgent pour ce qu'il envisageait comme une déclaration de guerre, et Gresset pouvait compter sur l'animadversion de la secte. « M. Gresset ne devait-il pas examiner si cette démarche qu'il a faite sans doute pour le bien de la religion (notons cette phrase) pouvait être regardée par

1. Voltaire, *Œuvres*, éd. Beuchot, vol. LVIII. Lettre du 29 juin 1759, p. 130.

2. Cité d'après J. Wogue. *J. B. L. Gresset, sa Vie et ses Œuvres*, Paris, 1894, p. 266.

ceux qui ne sont pas de son avis, comme l'ouvrage de la vanité ?¹ » demandait leur journaliste qui ne l'épargnait pas en concluant ainsi : « il est plus aisé de faire une rétractation qu'une bonne pièce; il avait encore envie de faire parler de lui, et c'était la seule ressource qui lui restât. » L'abbé de la Porte même était cynique. « Que M. Gresset ait pris le parti de ne plus travailler pour le théâtre, il n'y a personne, dit-il, qui n'eût applaudi à sa résolution, mais que pour une seule pièce qui se joue rarement, il fasse le même éclat qu'eussent pu faire Molière et Racine, n'est-ce pas en quelque façon se mettre au rang de ces grands hommes ?² » Grimm plus juste envers Gresset qu'envers Rousseau, montrait une équité relative. « Le public méprise ces sortes de palinodies et regarde leurs auteurs comme des gens tombés dans l'état d'imbécillité, ou d'enfance. Cependant en faisant attention aux principes d'un vrai dévot, rien ne doit moins étonner, et je trouve... M. Gresset très conséquent dans sa conduite, quoique je ne l'en estime pas davantage³. »

Gresset avait pourtant des partisans. Collé surtout réfuta ceux qui pensaient comme Voltaire que cette grande ferveur du poète n'était qu'une spéculation habile. « Je suis bien éloigné de penser qu'il ait rendu sa lettre publique par des vues d'ambition », écrivit-il dans son journal; « sa conduite et la vie qu'il a menée à Amiens me paraissent une preuve du contraire... Il a l'imagination très vive, il est un peu faible. Il a été

1. *Journal Encyclopédique*, octobre 1759, vol. VII, p. 143.

2. *Observateur littéraire*, 1759, vol. III, p. 70.

3. Grimm. *Correspondance littéraire*, vol. IV, 1^{er} juillet 1759, p. 124.

élevé dans de grands sentiments de dévotion puisqu'il s'est fait Jésuite. Qu'a-t-on besoin de supposer à cette âme honnête d'autres motifs? Sa lettre, au reste, est écrite d'un style de prédicant et d'enthousiaste que l'on ne prend point lorsqu'on n'est point persuadé; on l'imite, mais on ne l'a pas; ce qui prouve encore un coup que c'est un galant homme qui a perdu la tête¹. »

Mais dans le parti catholique dont il servait la cause, Gresset fut vivement défendu. Sa lettre fut le prétexte de protestations redoublées contre le théâtre qui venaient du public lui-même, passionné par cette complication nouvelle dans la querelle. Un brave Picard soutient les principes de son compatriote avec plus de chaleur que de talent dans les vers suivants qui décèlent bien l'aversion des esprits pieux pour le théâtre.

« La religion n'a jamais applaudie
Les œuvres de théâtre, aucune comédie
L'Eglise les défend par son autorité
Ce sont des aliments de sale volupté,
Ces spectacles vraiment sont de vaines chimères
Que l'Eglise condamne ainsi que les saints-Pères.
Si la scène en riant peut corriger les mœurs,
Aussi d'une autre part elle infecte les cœurs
Elle entretient le vice, et le rend agréable,
Et si l'on y va juste, on en revient coupable...
Là quiconque l'ignore apprend de la malice,
C'est là que la jeunesse approfondit le vice.
... Aussi M. Gresset digne enfant de l'Eglise
Bien loin d'être blâmé de sa sainte entreprise
Des gens de probité, mérite un bon encens,
Il embrasse en effet le parti du bon sens.
Dans le juste milieu de sa docte carrière,
Il se voit éclairé d'une pure lumière,
Et jusqu'au fond du cœur il se sent pénétré
De l'esprit tout divin, feu céleste et sacré.

1. Collé, *Journal et mémoires*, 1748-1772, éd. H. Bonhomme, Paris 1868, vol. II, mai 1759, pp. 184-185.

Par ce beau sacrifice il lui rend son hommage
Dont il doit résulter un suprême avantage,
Car bien d'autres encor (sic) contrits, édifiés
Par son exemple heureux, seront sanctifiés ¹. »

Il venait de tous les côtés des témoignages de la satisfaction du clergé. Un anonyme écrivit une *Lettre à M. Gresset au sujet de celle qu'il a publiée sur la comédie*, « brochure pleine de zèle » et « toute à la louange des sentiments et de la démarche de M. Gresset². » Le P. Berthier ne tarit pas d'éloges. « C'est un monument de la religion, du bon esprit et de l'éloquence de l'auteur, dit-il; c'est un des coups les plus directs et les plus forts qu'on ait jamais portés aux spectacles profanes³. »

Enfin M. Fourneaux, curé de Saint-Brice, lui adressa les vers suivants :

« Quel prodige, en effet, s'opère dans ton âme ?
C'est la divinité qui t'inspire et t'enflamme
Sa lumière sacrée a d'un rayon vainqueur
Eclairé ton esprit et pénétré ton cœur...
Quel exemple pour ceux qui du théâtre épris
Vont lui prostituer leur plume et leurs écrits !
Eblouis comme toi de l'éclat de ses charmes,
Ils doivent imiter tes regrets et tes larmes.
La chute est glorieuse, alors qu'on se repent ;
Des ombres de la mort on sort plus triomphant.
Telle après une éclipse on voit dans la nature
La clarté du soleil plus brillante et plus pure ⁴. »

L'éclatante et comme miraculeuse intervention de Gresset venant consommer le témoignage de Rousseau, acheva de restituer au parti catholique quelque chose

1. *Année littéraire*, vol. IV, 30 août 1759 pp. 212-215.

2. Nous n'avons pu retrouver cet écrit. Il est annoncé par le *Journal de Trévoux*, octobre 1759, p. 2656, et nous en citons ci-dessus le compte rendu.

3. *Lettre de M. Gresset...*, 2^e édition, 1759. Introduction, p. 3.

4. *Journal de Verdun*, novembre 1759, pp. 365-366.

de son ancien ascendant dans la querelle. Après une période de stagnation et d'apparente indifférence de sa part, trois défenseurs s'étaient trouvés en moins de trois ans pour soutenir sa cause : Desprez de Boissy, Rousseau et Gresset. Formey avait raison d'écrire ainsi à son correspondant : « La question de l'innocence ou de la réprobation du théâtre a été agitée depuis peu, et presque épuisée par nos meilleurs écrivains. Mais il vient d'arriver un exemple dans ce genre qui ne peut manquer de faire pencher de beaucoup la balance en faveur de la négative. C'est la rétractation publique, le désaveu solennel qu'a fait de ses productions théâtrales, celui de tous nos auteurs qui paraissait le plus irréprochable à cet égard¹. »

Il faut remarquer en outre qu'à cette date l'Eglise ayant rassemblé toutes ses forces pour combattre l'incrédulité, paraissait avoir réussi dans son effort. Dénoncé par l'archevêque en 1758, le livre de l'*Esprit*, témoignage le plus récent de l'esprit philosophique, avait été supprimé le 6 février 1759 par un arrêt du Parlement. A cette occasion Omer Joly de Fleury, avocat général, avait fait une charge à fond contre les philosophes. Un mois plus tard, le 8 mars, un arrêt du Conseil avait retiré le privilège de l'*Encyclopédie*². Or il parut au mois de juin un écrit anonyme intitulé *Lettre d'un ancien officer de la Reine à tous les Français sur les spectacles, avec un Post-scriptum à toutes les Nations*³. Nous n'avons

1. J. Formey, *Lettres sur l'état présent des Sciences et des Mœurs*, vol. II, Lettre XLI, pp. 225-226.

2. Voir pour cette question, J. P. Belin, *Le Mouvement Philosophique de 1748-1789*. Paris, 1913, p. 125.

3. Annoncé par *La Feuille nécessaire*, 18 juin 1759, p. 303.

pu trouver de renseignements sur Trébuchet, auteur selon Barbier, de cet écrit. L'ouvrage donnerait à croire que c'était un prêtre ou tout au moins un esprit plein de zèle pour la religion.

L'objet de Trébuchet en écrivant sa lettre était de profiter de cette défaite momentanée des philosophes pour demander au Gouvernement de consommer son œuvre salulaire en supprimant le théâtre, et pour tourner contre les spectacles le réquisitoire de l'avocat général contre le livre de *L'Esprit*. Sa brochure n'est faite en grande partie que d'expressions émanées des tribunaux et de citations tirées de la Bible. Parlant du livre d'Helvétius, Trébuchet dit : « Mon plaisir extrême n'est si grand pour moi que parce qu'il m'en promet un autre, plus grand cent fois que celui de voir brûler des livres, c'est celui de voir dans peu renverser tous nos théâtres¹. » Pourquoi Trébuchet voulait-il voir l'abolition du théâtre ? Pour deux raisons ; tout d'abord parce que le théâtre était le siège de la Philosophie. « Quoi, s'écrie-t-il, vous voyez qu'on nous arrache d'entre les mains des livres qui nous donnent sourdement des leçons d'irréligion, et vous prétendez qu'on nous laissera des spectacles qui nous donnent publiquement des leçons d'irréligion² »... « une société formée pour entretenir le matérialisme, pour détruire la religion, pour.., nourrir la corruption des mœurs³, » et il énumère ensuite les dangers insidieux du théâtre. Là, si on ne regarde pas l'existence de Dieu comme problématique

1. *Lettre d'un ancien officier...*, Paris, 1759, p. 4.

2. *Ibid.*, pp. 5.

3. *Ibid.*, pp. 7-8.

« on tourne en ridicule les preuves qu'on en a ». Là on n'énonce les moralités de l'Evangile que pour les rendre méprisables; là on se fait un jeu du dogme des peines d'une autre vie. Là enfin, comme dans *Phèdre* et dans *Œdipe*, on nous apprend que le ciel punit l'homme des péchés qu'il lui fait commettre¹. « O suppôt de Satan, conclut-il, tout à la fois le scandale des Fidèles et l'opprobre de l'Eglise, combien d'entre nous n'en sortiront que pour prêcher avec toi la religion naturelle, le matérialisme, le déisme, ou l'athéisme². »

Répréhensible comme école d'impiété, le théâtre est encore condamné par Trébuchet comme école de mauvaises mœurs. « Qui ne sait, demande-t-il, qu'il est une école... où l'art devance la nature pour faire apprendre aux autres celui de bannir toutes les vertus et d'établir le règne des passions³ », et encore, « o mœurs ! quelle fureur sur nos théâtres à enflammer nos désirs ! Qui nous consolera du malheur d'être dans ces jours si malheureux où un délire cynique met tout en œuvre tragique, comique, dramatique... pour porter le fer et le feu dans nos villages et nos campagnes⁴. » Objectera-t-on que l'intolérance à leur égard est chrétiennement et politiquement un mal ? « Que veut-on dire, s'écrie-t-il, que pendant les quatre à cinq heures que l'on passe dans une loge... on ne fait pas tant de mal que si on était ailleurs à faire pis ? Eh bien soit mais de quel droit le législateur supprimera-t-il les mauvais

1. *Lettre d'un ancien officier...*, p. 10-12.

2. *Ibid.*, p. 13.

3. *Ibid.*, p. 22.

4. *Ibid.*, p. 27.

livres¹? » « O préjugé barbare contre la profession des comédiens que tu es légitime² ! »

Il conclut donc que pour le bien de la patrie il n'y a qu'une solution : l'abolition du théâtre. « Qu'elle tombe pour ne jamais se relever cette grande Babylone, la demeure des démons. Cette hydre à cent têtes occupe cent de nos villes et son haleine empestée fait que la France, notre mère, n'est qu'une plaie de la tête jusqu'aux pieds³ ». Cette décision prise, Trébuchet hésite : « J'ai d'abord condamné le tout au feu, il en est digne, donc il faut l'y jeter⁴ » voilà la conséquence la plus forte qu'on doit déduire de cette lettre. Mais Trébuchet se rend compte de l'impossibilité de détruire un amusement établi depuis si longtemps, et le traite de la réformation du théâtre de Riccoboni, lui suggère un moyen de remédier au mal. « Il est donc réservé à la justice, dit-il, de juger s'il n'est pas plus expédient de châtier simplement cet enfant qui nous est si cher, que de l'écraser tout à fait⁵. » Que le conseil proposé par Riccoboni s'établisse immédiatement en France, qu'il mette en œuvre les règlements indiqués par cet auteur-acteur à l'égard des pièces, et des « lois sévères... sur la conduite des comédiens comme sur leur morale, sur leurs actions, comme sur leurs paroles⁶ », Trébuchet en prévoit une révolution dans les mœurs. « Puisse l'illustre Genevois, conclut-il, n'avoir plus à nous dire

1. *Lettre d'un ancien officier...*, p. 50.

2. *Ibid.*, pp. 41-42.

3. *Ibid.*, p. 32.

4. *Ibid.*, p. 53.

5. *Ibid.*, p. 54.

6. *Ibid.*, p. 77.

« toi douce et modeste vertu, tu restes toujours sans honneur¹. »

Malgré tout ce qu'il renfermait de déclamatoire et d'hyperbolique, l'ouvrage de Trébuchet écrit sous l'influence de Rousseau était très significatif, Trébuchet se rendait compte de la concurrence déjà établie entre le théâtre et la chaire, et du parti que les philosophes tiraient et espéraient tirer du théâtre à l'avenir, dans leur guerre contre les croyances établies. Il s'en tenait, il est vrai, à des termes vagues, ne faisant que deux ou trois références explicites au théâtre contemporain² mais le premier, il osait dénoncer publiquement ce projet conçu par des « déclamateurs dangereux, sans pudeur, et ennemis de l'autorité et du christianisme³ », en réunissant à sa condamnation du théâtre comme école des passions et de mauvaises mœurs, une charge à fond contre le théâtre devenu, sous la pression des philosophes, une école d'irréligion et même d'athéisme. La querelle s'animait et se compliquait en se confondant de plus en plus avec la lutte de l'église contre la secte philosophique.

Vers la fin de l'année il s'éleva pourtant un autre défenseur du théâtre. Dancourt, comédien qui jouait dans les provinces⁴, adressa un ouvrage à Rousseau sous le titre suivant : *L.-H. Dancourt arlequin de Berlin*,

1. *Lettre d'un ancien officier...*, p. 63.

2. Il cite, p. 15, *L'Orphelin de la Chine*, comme pièce qui prêche l'indépendance et le *Festin de St Pierre*, comme un exemple de pièces irrégulières, p. 10.

3. *Lettre d'un ancien officier*, p. 8.

4. Dancourt devint auteur plus tard et écrivit quelques comédies qui furent jouées sur le Théâtre Italien : par exemple *Les Deux amis*, 1760, *Esopé à Cythère*, 1766.

à *M J.-J. Rousseau citoyen de Genève*¹. Son écrit supérieur à celui de Marmontel par sa logique serrée et par ses raisonnements, n'ajoutait rien à la thèse générale soutenue déjà par de si nombreux écrivains. Nous n'en citerons que l'essentiel. Dancourt y traite trois questions, celle du théâtre, celle des femmes et celle des acteurs. Sur la question du théâtre et de ses effets moraux, il réitère à peu de chose près tous les arguments déjà rabattus. Sa thèse générale peut donc être résumée en peu de mots.

Le théâtre qui a été adopté en France pour contribuer à l'éducation de la jeunesse, pour occuper et distraire l'oisiveté des libertins, pour procurer un amusement honnête à des gens sages — cet ordre est significatif — « peut se glorifier, d'être devenu un spectacle digne de tous les hommes », puisqu'en attaquant les vices communs à tout le monde « il a acquis le degré de perfection qui le rend utile à tous »². Il fait bien de suivre et d'embellir les mœurs, c'est-à-dire de rendre un peuple farouche généreux, un peuple badin, spirituel, et « c'est par l'agrément que le spectacle unit à la morale qu'il fait quelquefois dans le cœur des hommes, une réformation que la religion ni la philosophie n'ont pu faire. C'est un troisième moyen d'instruire les hommes et de les corriger. que la Providence a peut-être voulu ajouter aux deux premiers pour aider les hommes à se rendre dignes de sa miséricorde. et qui sera aussi respectable que les autres, quand on l'aura purgé de... quelques abus qui

1. Annoncé par Grimm, *Correspondance littéraire*. Vol. IV, 1^{er} décembre 1759, p. 163.

2. *L. H. Dancourt*, p. 9.

marchent encore à sa suite¹. » Dancourt appuie cette assertion hardie par des arguments tirés de la nature de l'art dramatique. Il répète que la tragédie éveille l'amour de la vertu dans les cœurs « J'ai vu tel jeune homme que les exhortations de son père ne pouvaient rappeler de son égarement, laisser couler des pleurs lorsque dans l'*Enfant prodigue*, Euphémon embrasse son fils repentant². » Il soutient en même temps qu'en violant la règle de faire triompher la vertu, les poètes rendent « leur personnage si odieux qu'il résulte de la félicité, une horreur plus vive pour les crimes qui la lui ont procurée³. »

Sur la comédie Dancourt est d'accord avec Laval. Il soutient avec lui qu'en attaquant les ridicules Molière a attaqué les vices, parce que « les vices sont les sources des ridicules⁴. » Il n'y a rien d'original dans ses aperçus si l'on excepte que là où Marmontel, Laval, et d'Alembert s'accordaient avec Rousseau pour condamner l'immoralité des pièces de Dancourt et de Regnard, il a vu que *Le Légataire* est « une farce surchargée de traits si burlesques qu'on ne pense pas à en tirer la morale qui en résulte⁵ ».

Venant à la question des acteurs, Dancourt s'étend longuement sur leur défense. Il parle d'après une longue expérience, et il a une candeur d'expression qui charme et qui séduit. Cinq obstacles s'opposent, dit-il, à la pureté des mœurs de cette profession. Les acteurs ne sont pas

1. *L. H. Dancourt*, p. 31-32.

2. *Ibid.*, pp. 65.

3. *Ibid.*, p. 75.

4. *Ibid.*, p. 102.

5. *Ibid.*, p. 116.

assez bien rémunérés; on leur demande une conduite vertueuse lorsqu'on sait que « dans aucun état de la vie la vertu ne s'unit guère avec l'extrême pauvreté¹ »; les préjugés les avilissent; trop de liberté leur est nuisible; les directeurs font souvent banqueroute; enfin, ils sont trop peu instruits. Dancourt propose donc une réforme de la réglementation du théâtre. Un bureau de direction serait établi dans chaque ville importante, le directeur en étant subordonné aux ordres du roi : « aucune troupe ne pourrait se former, aucun comédien ne pourrait s'y engager que de l'aveu de la direction générale elle-même après avoir éprouvé les talents de chaque sujet² »; les gages seraient augmentés et pour éviter les disputes fréquentes sur les rôles, un répertoire général serait rédigé comportant pour chaque pièce, les noms des acteurs et des substituts. En dernier lieu, on exigerait la mainlevée des lois civiles et religieuses, qui pèsent si injustement sur cette profession.

La réponse de Dancourt était plus complète que celle de d'Alembert, mais sa valeur intrinsèque était de beaucoup diminuée parce que Dancourt écrivait après tant d'autres. Ce fut la dernière réfutation sérieuse de la *Lettre à d'Alembert*. Après s'être vivement poursuivie pendant quinze mois, la querelle commençait à vieillir faute d'arguments nouveaux, mais le retentissement de la *Lettre à d'Alembert* avait été si grand que Rousseau était toujours en butte aux critiques, et pendant un an encore, le débat devait continuer entre

1. *L. H. Dancourt*, p. 168.

2. *Ibid.*, p. 179.

des polémistes moins connus et moins éloquents, sinon moins intéressants.

Ce fut d'abord le marquis de Mézières qui publia au mois de janvier 1760 une *Critique d'un livre contre les spectacles* intitulé « J.-J. Rousseau, citoyen de Genève à M. d'Alembert¹ ». Philosophe matérialiste il en voulait à Rousseau d'avoir prononcé dogmatiquement une condamnation du théâtre quand à son avis chaque individu pouvait seul juger d'après ses propres sensations l'effet du théâtre sur lui. Il relevait dans son livre les passages qui lui avaient paru les plus discutables, et il donnait à la suite de chacun son opinion personnelle. Sa critique n'était le plus souvent qu'une exclamation — « calomnie atroce », « fausse plaisanterie », et autres expressions semblables, et elle ne renfermait aucun jugement solide. Un *Fragment d'une lettre à Mme de X... sur les spectacles* terminait son livre. De Mézières y soutenait que le « but digne de la tragédie est d'élever notre âme par des vertus mâles, de la rendre amoureuse du beau, de lui donner de l'émulation par des exemples d'un aimable héroïsme² ». Loin d'être dangereux, l'amour au théâtre lui paraissait capable d'émouvoir le cœur pour le porter ensuite à la vertu. « L'amour, dit-il, est pour le spectateur un sentiment tellement attrayant qu'on peut l'amener aux vertus les plus difficiles en se servant habilement de cette passion³. »

1. Annoncée par l'*Année littéraire*, 10 janvier 1760, p. 86. Gouverneur de Longwy, le Marquis de Mézières débute dans la littérature par cet ouvrage. On cite de lui un *Discours sur le chant*, 1760.

2. Mézières, *Critique d'un livre...*, Amsterdam, 1760, p. 85.

3. *Ibid.*, p. 86.

C'était l'expression la plus forte qu'on eût donnée jusque-là à l'idée que les passions sont bonnes; elle dépassait même en hardiesse l'apologie de l'amour faite par Nolivos de Saint-Cyr.

A Mézières il faut ajouter un certain Jean-Joseph le Bœuf, comédien de province qui écrivit une *Lettre sur l'atrocité des Paradoxes du contemplible* (sic) *J.-J. Rousseau*¹. Le titre de cet écrit en annonce exactement le caractère. C'était moins une réponse à Rousseau qu'un libelle infâme contre sa personne. Le Bœuf était partisan du théâtre et ennemi juré de la religion. Il calomnie Rousseau comme « python éclos de la fange », « détracteur implacable » qui « voudrait diffamer le théâtre, asile de la vérité opprimée, temple où la sagesse antique paraît dans toute sa splendeur² ». Dans un ouvrage aussi incohérent, personnel, et calomniateur, que celui de Le Bœuf, il serait inutile de chercher des raisons solides à l'appui de la cause du théâtre, mais d'un autre point de vue il était significatif; c'était une attaque hardie du clergé. Le grand argument employé par Le Bœuf est que le théâtre est plus utile que l'église et l'acteur que le prédicateur. Ainsi par exemple on se plaint de ce que le comédien débite de criminelles maximes. « Mais, répond-il, le prédicateur en mettant devant les yeux de l'auditoire les crimes affreux de nos pères ne rougira-t-il pas de citer Sodome et Gomorrhe, les in-

1. Voici le titre exact de cet écrit que nous avons trouvé dans la collection Rondel à l'Arsenal, *JJ. L. B., citoyen de Marseille à son ami sur l'atrocité des Paradoxes du Contemplible J.-J. Rousseau*, s. l., 1760 (Jean-Joseph Le Bœuf d'après Lyonnet).

2. *Ibid.*, préface, p. III.

fâmes débauches des Enfants d'Israël?... Quoi ! pour nous faire aimer la vertu nous citer des crimes abominables¹ ». La comédie au contraire « fait toujours voir l'infamie d'un scélérat² ». Tout son livre est rempli de pareils traits. Ainsi lorsqu'il défend la profession d'acteur il dit à son appui que « plusieurs pieuses personnes pensionnent des comédiens ». « L'évêque de Liège va au théâtre et le protège, le grand maître de l'Ordre Teutonique a eu fort longtemps une troupe à lui³. » Le *Censeur Hebdomadaire* avait raison de dire de ce livre; « cette brochure ne fait aucun tort à l'homme éloquent qu'elle attaque. L'auteur a la hardiesse d'accuser M. Rousseau de vouloir détruire la vertu, tandis que M. Rousseau en donne la plus grande idée à ses lecteurs. Ce fameux philosophe a avancé quelques paradoxes, mais fallait-il l'en reprendre avec le style des Halles?⁴ »

Ces deux dernières réponses à Rousseau confirment donc ce que nous avons dit du retentissement qu'avait eu la *Lettre à d'Alembert*, et de l'intérêt très vif qu'elle avait excité parmi le public. Apologie des passions d'un côté, attaque du clergé de l'autre, chacun de ces deux livres témoignait en outre de l'empire exercé déjà par la philosophie sur une partie du public aux dépens de la religion. Contre cette influence croissante des partisans du théâtre, s'élevèrent, peu de temps après, deux prêtres. Le premier M. de Jean, prieur de Longwy,

1. *JJ. L. B.*, *citoyen de Marseille...*, p. 37-38.

2. *Ibid.*, p. 38.

3. *Ibid.*, p. 96.

4. *Le Censeur Hebdomadaire*, 1760, vol. IV, p. 548.

voulait ranimer les scrupules des fidèles contre le théâtre et publia au courant du mois de janvier des *Réflexions morales sur les spectacles*. Comme nous n'avons pas trouvé cet ouvrage, il faut nous fier au compte rendu de l'abbé de La Porte, pour le placer dans la querelle. M. de Jean condamnait le théâtre d'après les principes de la morale catholique. Ses objections, dit l'abbé de la Porte, se réduisaient à ces quatre points, qui se confondent le plus souvent en un seul, le premier. « Le plaisir des spectacles, est mauvais et dangereux. Ce plaisir ne peut-être permis à des chrétiens. Ce plaisir est l'occasion d'un nombre infini de péchés. Ce plaisir est par lui-même un péché et très souvent un grand péché¹. » Pour soutenir ses articles, M. de Jean s'appuyait sur l'évangile, et d'après son critique, il détournait le sens de ses citations de façon arbitraire. « L'auteur, dit-il, falsifie tout ce qu'il cite, ou applique mal ce qu'il ne falsifie pas². » Quelque impuissant, quelque faible qu'il fût, cet écrit se rattachait au mouvement de réaction que nous avons constaté dans l'Eglise contre le théâtre.

Ce mouvement s'affirma peu de temps après dans une courte lettre adressée à Marmontel, par Jean-François Secousse, curé de Saint-Eustache à Paris, sur sa réponse à la *Lettre à d'Alembert*. Cet écrit renferme une supposition curieuse. Secousse imagine que dans les grandes villes on bâtit de vastes salles où tout le monde viendrait chaque jour écouter des invectives contre les lois et le gouvernement, et des éloges de la liberté. Il

1. *Observateur littéraire*, 1760, vol. I, 31 janvier, p. 139.

2. *Ibid.*, p. 139.

demande ensuite aux « bons Français » et aux magistrats, s'ils y amèneraient leurs familles. « Eh non ! eh ! non. répond-il, j'ai meilleure opinion de vous que vous-mêmes ; assurément vous ne commettriez pas une telle imprudence¹. » Pourquoi donc, leur demande-t-il, ne pas avoir la même réserve à l'égard des spectacles qui « présentent à la vérité un autre genre de séduction mais également à redouter puisque c'est contre Dieu même qu'on s'y élève, et contre son évangile, puisque la pureté de la religion y est combattue et anéantie² ». Sa réponse est que cette tolérance est due à l'indifférence de la plupart des hommes envers la religion. En condamnant ainsi le théâtre de son temps, parce qu'il était une école d'irrégion, Secousse se ralliait à Trébuchet. Comme lui il aurait voulu voir des théâtres compatibles avec les bonnes mœurs, un théâtre comme l'abbé de Saint-Pierre l'avait rêvé, « un théâtre mais moral, qui formât des citoyens, des pères et des mères de famille... qui mît un frein aux passions, qui fût en nemi déclaré du vice³. » Il pensait pourtant que cela était impossible car si jusque-là on n'avait jamais essayé de mettre en œuvre les réformes proposées par l'abbé de Saint-Pierre, c'était, croyait-il, parce que ni les auteurs ni les acteurs ne se renfermeraient « dans ces bornes étroites ». De là, conclut-il, le danger du spectacle contre lequel nous réclamons par ces motifs. Ils

1. *Lettre d'un Curé du diocèse de ... à M. M... sur son extrait critique de la lettre de M. Rousseau à M. d'Alembert*. En France (par J. E. Secousse, d'après Barbier), p. 11.

2. *Ibid.*, p. 11.

3. *Ibid.*, p. 13.

démontrent que c'est la dépravation du cœur et l'opposition aux règles austères de la religion qui y attirent le plus grand nombre¹ ». Sur ce point Secousse se sépare donc nettement de Trébuchet. Tandis que celui-ci pensait qu'une réforme du théâtre était possible Secousse voyait dans le fait qu'on n'avait jamais osé mettre en œuvre les projets antérieurs de réformation, une preuve certaine que le théâtre est condamné pour vivre à l'immoralité ou tout au moins à l'indifférence morale. « Ce seul fait, dit-il, décide la question. Voilà ma preuve complète, et j'ai droit de conclure que ce n'est pas le pur besoin d'un délassement honnête qui entraîne aux spectacles. S'ils étaient épurés... ils resteraient déserts et abandonnés. On ne veut donc pas y trouver un remède mais un poison². »

Secousse ne manquait pas de bon sens et ses conclusions pour être évidentes n'en étaient pas moins opportunes à leur époque pour détromper les esprits pieux à l'égard des maximes des antagonistes de Rousseau et de la cause catholique et pour mettre à nu l'irréductible abîme qui séparait le théâtre de la morale chrétienne. Loin de fléchir sur cette question, l'Eglise devenait de plus en plus inflexible à mesure que les philosophes gagnaient du terrain et sapaient les fondements de la foi.

Or une tentative fut faite avant la fin de 1760 pour contrecarrer l'influence des prédicateurs qui, comme de Jean et Secousse, essayaient d'éveiller les scrupules

1. *Lettre d'un Curé...*, p. 15.

2. *Ibid.*, pp. 15-16.

des croyants contre le théâtre. Le comédien Dancourt se mit une seconde fois sur les rangs en publiant une lettre à M. Fréron sur la retraite de Gresset. Dancourt faisait profession d'être croyant convaincu, « Je suis chrétien et catholique, et je ne reconnaitrai jamais d'autre principe universel que Dieu¹. » Il voulait justifier sa profession « aux yeux des gens d'une piété éclairée² » et leur prouver que la conduite de Gresset n'était pas « un titre suffisant pour la réprobation du théâtre³ ». Il se servait donc d'arguments qu'il croyait susceptibles d'ébranler leur résistance.

Premièrement, disait-il, le théâtre est essentiellement charitable, dans le sens chrétien. Le but des tragédies et comédies étant d'attaquer les vices et les ridicules, « c'est remplir le devoir d'un chrétien que d'en composer, puisqu'attaquer les vices et recommander les vertus c'est satisfaire à la charité, c'est préparer à son prochain les voies du salut⁴. » En second lieu, le théâtre réussit là où la religion est impuissante. « Que deviendront ces incrédules, si lorsque l'on perd tout espoir d'en faire des chrétiens, on veut encore supprimer un moyen qui pourrait les rendre honnêtes gens, un moyen par lequel la morale la plus pure est exposée d'une façon à germer dans tous les cœurs⁵. » Finalement le théâtre dispose les jeunes gens à aimer les vertus

1. *Lettre de l'Arlequin de Berlin à M. Fréron sur la retraite de M. Gresset*, Berlin, Amsterdam, 1760 (Dancourt, d'après Barbier), p. 38.

2. *Ibid.*, p. 4.

3. *Ibid.*, p. 4.

4. *Ibid.*, p. 15.

5. *Ibid.*, p. 12.

chrétiennes, et par là il concourt à propager le catholicisme. « Peut-on s'imaginer, demande Dancourt, que l'enthousiasme prophétique de Joad..., la fermeté sainte de Mardochée, le courage héroïque de Polyeucte... la fin toute chrétienne de Guzman, peut-on imaginer que ces spectacles soient sans effet sur des cœurs disposés par le goût qu'on leur aura inspiré déjà pour la vertu, à se laisser pénétrer des vérités de notre sainte religion?¹ »

On le voit bien, les arguments de Dancourt tendaient vers un seul but, celui de prouver que le théâtre était indispensable comme intermédiaire entre le monde et l'Eglise. Voilà, de fait, ce que Dancourt annonçait bien haut. « Le théâtre, disait-il, est un des plus sûrs moyens de faire d'honnêtes gens. Il est injuste de le proscrire puisqu'il faut être honnête homme avant que d'être un saint² »... et que « plus un homme sera honnête homme, plus il sera persuadé des vérités de la morale, plus il sera facile d'en faire un bon chrétien³ ». Dancourt croyait de bonne foi avoir disculpé le théâtre devant l'église. Il ne se rendait pas compte qu'inconsciemment il donnait gain de cause à ses adversaires. Dire comme il l'avait fait, que le théâtre réussit à inspirer des principes de la saine morale aux incrédules désespérés par l'église, n'était-ce pas avouer que sa morale était toute différente de la morale chrétienne, plus facile et plus attrayante? Et n'était-ce pas là

1 *Lettre de l'Arlequin de Berlin...*, p. 11-12.

2. *Ibid.*, p. 8.

3. *Ibid.*, p. 13.

un des grands arguments du clergé — celui de l'incompatibilité de la morale du théâtre et de celle du christianisme? Dancourt ne s'en apercevait nullement, car il entendait faire table rase et prouver en même temps l'injustice de l'excommunication lancée par l'Eglise contre les acteurs.

Il refusait de croire que cette profession fût infâme et par là digne des censures ecclésiastiques, et il parlait d'après sa propre expérience. S'étant essayé dans la finance, et ayant depuis exercé la profession de commis aux aides, l'orgueil, la dureté, l'avarice de ces « Midas despotiques » l'avaient dégoûté au point de le décider à devenir acteur, puisqu'il est « beaucoup plus raisonnable d'amuser et d'instruire le public, que d'être au service de gens qui à l'orgueil du Pharisien ne joignent assurément pas les remords justifiants du républicain¹. » En outre, en comparant sa profession avec d'autres bien considérées par le public, Dancourt avait conclu qu'aucun état n'était exempt d'abus. Quant aux mœurs des acteurs et actrices, Dancourt admettait que cet état avait « de la marchandise mêlée », mais il refusait de croire que la licence en fût inséparable, et avouait que si le public persistait dans cette idée, il n'y aurait qu'une chose à faire pour l'annuler, c'était de ne permettre à l'avenir qu'aux jeunes filles et jeunes gens de la noblesse de monter sur la scène, « pour qu'ils ne démentent pas par leur conduite, les belles maximes qu'ils seront chargés d'introduire dans le cœur de ceux

1. *Lettre de l'Arlequin de Berlin...*, pp. 24-25.

qui viendront les entendre¹ »; idée bizarre qui devait cependant être reprise plus tard dans la querelle.

Cette façon inédite de défendre théâtre et gens de théâtre en tirant de la religion même des preuves en faveur du théâtre dut réjouir le cœur des enthousiastes de l'art dramatique et principalement de Voltaire qui, de son côté, montra vers le même temps que lorsqu'il s'agissait de réfuter Rousseau, toute raison, même faible, en faveur du théâtre avait une valeur réelle.

Après avoir gardé le silence pendant deux ans, il intervint dans la querelle au dernier moment, en écrivant le 23 décembre 1760, sa célèbre lettre au Marquis Albergati Capacelli. Dans cette lettre « belle réponse à tous les crieurs² » comme il l'avouait à ses intimes, et profession de foi publique il répondait indirectement aux critiques de Rousseau en louant le théâtre de façon exagérée et en l'élevant à la dignité de sacerdoce.

Il y célébrait la haute valeur éducatrice du théâtre. « C'est ce que l'esprit humain a jamais inventé de plus noble et de plus utile pour former les mœurs et pour les polir³ »; c'est « la plus belle éducation qu'on puisse donner à la jeunesse, le plus noble délassement du travail, la meilleure instruction pour tous les ordres des citoyens⁴. » En même temps Voltaire énumérait des conversions opérées par le théâtre. « Un homme connu se raccommoda avec sa femme en voyant *Le*

1. *Lettre de l'Arlequin de Berlin*..., p. 45.

2. H. Lion, *Les Tragédies et les théories dramatiques de Voltaire*, Paris, 1895, p. 303.

3. Voltaire, *Œuvres*, éd. Beuchot, vol. XLI, p. 111.

4. *Ibid.*, p. 113.

Préjugé à la mode: j'ai vu l'homme du monde le plus fier devenir modeste après la comédie du *Glorieux*, et je pourrais citer plus de six fils de famille que la Comédie de l'*Enfant prodigue* a corrigés... Si les financiers ne sont plus grossiers, si les gens de cour ne sont plus de vains petits maîtres; ... à quoi en a-t-on l'obligation? Au théâtre, au seul théâtre¹. »

Enfin Voltaire s'élevait contre les détracteurs du théâtre et leur rappelait l'exemple du pape Léon X et des cardinaux Richelieu et Mazarin, qui encouragèrent le théâtre en France parce qu'ils savaient « qu'il vaut mieux voir l'Œdipe de Sophocle que de perdre au jeu la nourriture de ses enfants, son temps dans un café, sa raison dans un cabaret, sa santé dans des réduits de débauche, et toute la douceur de sa vie dans le besoin et dans la privation des plaisirs de l'esprit². »

Jamais Voltaire ne s'était exprimé aussi fortement en faveur du théâtre. Le dernier argument est bien de lui, car les chrétiens ne perdent pas leur temps là où Voltaire le croit; au fond tout cela revenait à combattre l'idéal ascétique catholique, et sauf les chrétiens nul ne le disait franchement, et pour cause.

Ce fut la dernière réponse à laquelle donna lieu l'intervention de Rousseau dans la controverse théâtrale. En l'examinant dans son ensemble, que faut-il penser de cette querelle prolongée dont nous venons d'étudier l'histoire, et quel était en 1760 l'état de la controverse?

Il nous semble que cette querelle montre tout d'abord

1. Voltaire, *Œuvres*, éd. Beuchot, Vol. XLI, p. 112.

2. *Ibid.*, p. 113.

la profonde évolution accomplie dans la morale publique depuis le ^{xviii}^e siècle, évolution dont nous avons pu suivre l'histoire, mais qui encore mal définie, ne se révèle dans sa plénitude et dans toute sa signification que pendant la querelle autour de Rousseau.

Reportons un instant notre pensée au ^{xviii}^e siècle. Là nous trouvons la contre-partie de cette querelle dans la controverse de 1694, controverse qui fut toute théologique et dogmatique. En soutenant que le théâtre moderne ne tombait point sous la condamnation que l'Eglise avait prononcée contre le théâtre païen, le P. Caffaro avait lui-même donné les bornes de la discussion. Elle se réduisit à une lutte pour et contre les doctrines et la tradition de l'église, et il y allait même de son autorité, mais les réponses de tant de théologiens illustres, et la condamnation magistrale de Bossuet l'emportèrent, et l'église sortit triomphante de la querelle. Pour toujours la question était décidée : se rallier à la morale chrétienne, c'était abjurer le théâtre.

Arrive le ^{xviii}^e siècle. Avec les progrès du rationalisme et l'affaiblissement graduel de l'autorité de l'Eglise, la querelle sort peu à peu du domaine théologique. A côté de la morale catholique seule reconnue par le ^{xviii}^e siècle, s'érige la morale publique, sociale, mondaine, et par degrés lents la question de l'autorité des principes catholiques est délaissée. Toutefois, il se trouve toujours un de Sautour, un abbé Mahy, un Fagan qui essaient de ramener la discussion sur le terrain dogmatique. Avec Rousseau transfuge du parti philosophique, la querelle passe nettement du

domaine de la théologie dans celui de la philosophie. Par sa condamnation laïque du théâtre, Rousseau porte définitivement la controverse sur le terrain de la morale sociale, et par là il lui communique une vie nouvelle. Prêtre, personne ne se serait soucié de lui répondre, mais parce qu'il ne parle point au nom de l'ascétisme, il porte un coup redoutable aux philosophes. Ceux-ci, attaqués sur un terrain commun, se hâtent de défendre leurs principes. Le problème ne se pose plus comme au *xvii^e* siècle. Il ne s'agit point d'attaquer une tradition; toute cette série d'arguments se trouve naturellement abandonnée. Le théâtre peut-il être utile? Voilà la question qui se pose pour eux et qu'ils ne peuvent résoudre qu'en s'engageant dans des discussions d'esthétique dramatique, et de morale individuelle et sociale. Voilà pourquoi chaque défense est un traité théorique de la nature et des effets du théâtre. Mais la discussion ne se borne pas aux principes généraux. En condamnant le théâtre, Rousseau avait tiré ses meilleurs arguments du théâtre contemporain. La querelle se concentre donc autour de Corneille, Racine, Molière, Crébillon et Voltaire, et les défenseurs du répertoire contemporain mettent autant d'ardeur à sauver le théâtre qu'en avaient déployé, pour le salut de la foi catholique, les théologiens du *xvii^e* siècle.

Querelle laïque, la controverse suscitée par Rousseau aurait dû par là apporter à la discussion déjà si rebattue des points de vue nouveaux et intéressants. Ce qui nous étonne c'est de trouver dans chaque réponse à Rousseau es mêmes idées, les mêmes théories. A tout prendre

philosophes, auteurs dramatiques et acteurs, soutiennent la même thèse générale, et cette thèse n'est qu'un développement des idées émises pour la première fois pendant la Querelle des Anciens et des Modernes, et qui gagnaient depuis journellement du terrain. Dans l'enthousiasme du moment. Marmontel invente bien une théorie commode pour sauver la comédie de Molière. D'Alembert de son côté s'évertue à la défendre en composant exprès une thèse par laquelle il voudra prouver que la comédie est essentiellement morale, puisqu'elle montre que par nos ridicules nous engendrons ou encourageons les vices des autres. Il n'a pas senti qu'en évitant d'appliquer cette théorie au Misanthrope, il en démontre l'erreur. Mais ces excès ne prouvent rien, sinon que l'ardeur des philosophes à réfuter la *Lettre à d'Alembert*, les a fait tomber dans le ridicule et le faux qu'ils reprochaient à Rousseau. Au fond, ils s'accordent pour défendre le théâtre contemporain. Philosophes, auteurs dramatiques, acteurs, tous soutiennent que ce théâtre est autant une école de bonnes mœurs qu'une distraction. Tous déclarent qu'il aide à la « purgation des passions ». S'ils se bornent à voir dans la tragédie un puissant stimulant au bien dont les moyens souvent drastiques se rachètent par l'objet qu'ils se proposent, tous ces partisans du théâtre s'accordent à envisager la comédie comme le grand antidote, non seulement des ridicules mais aussi des vices, souveraine dans ses effets parce que plus rapprochée des hommes que la tragédie, elle les corrige en riant, *castigat ridendo mores*.

Cependant, si la querelle autour de Rousseau ne fait que développer et pousser à bout des théories qui militaient depuis un demi-siècle en faveur du théâtre, elle ne laisse pas d'être significative. Tout dénués d'originalité que le sont les traités des partisans du théâtre, ils font ressortir de façon éclatante les progrès considérables faits par la cause du théâtre. Ainsi jamais on n'avait vu tant de gens se mettre à la défendre. Philosophes, auteurs et acteurs, tous déclarent en principe que le théâtre peut et doit être un agent actif de moralisation et d'instruction, et tous d'après l'examen du répertoire contemporain, prouvent chacun à son idée que le théâtre de Corneille, de Racine, et de Molière, est en réalité ce que Voltaire venait de l'appeler « une école toujours subsistante de poésie et de vertu¹ ».

Mais cette croyance dans l'utilité du théâtre qui sort plus forte que jamais de la querelle provoquée par Rousseau étant l'effet de la prédication philosophique qui trouvait ici une application particulière, témoigne des conquêtes faites par Voltaire et ses collègues sur l'opinion. Et voilà justement ce qui porte le parti catholique à se mêler au débat. Il n'y entre point pour imposer ses dogmes et ses canons. Assez clairvoyant pour sentir la futilité des arguments traditionnels qu'il pourrait employer dans une discussion laïque, il y entre non pour raisonner, mais pour dénoncer l'influence croissante des philosophes révélée par la querelle suscitée par Rousseau, et pour sauver la foi catholique des

1. Voltaire, *Œuvres*, éd. Beuchot. Vol. V, p. 496. « L'Écossaise », 1760.

atteintes que la philosophie lui porte. De Boissy est tout à fait rétrograde lorsqu'il se mêle de casuistique et défend les doctrines des Pères et des Saints. Mais, lorsque Gresset publie sa décision de se retirer de la carrière dramatique, ne sent-on pas qu'il a eu l'idée bien arrêtée de relever l'autorité de la morale catholique menacée par le rationalisme en lui rendant publiquement l'hommage de la conquête faite par elle sur son âme? Les philosophes et les partisans du théâtre le bafouent, mais ils ne détruisent pas l'effet profond produit par sa démarche, puisqu'en 1760 Dancourt essaie de le dissiper. Plus tard, Trébuchet et Secousse attaquent le théâtre comme instrument dont se servent les philosophes pour répandre l'irréligion et même l'athéisme. Après de longues années, le clergé se rend compte brusquement et avec effroi de la concurrence établie entre le théâtre et la chaire par les philosophes, et il dénonce bien haut cette conspiration. Mais il a fallu une *Lettre à d'Alembert* avec ses conséquences de grande portée, pour éveiller et mettre sur ses gardes le clergé catholique.

La querelle suscitée par Rousseau toute laïque de caractère, témoigne d'une profonde évolution morale, mais n'apporte pas d'arguments bien nouveaux à la discussion. En faisant ressortir la croyance de plus en plus répandue de l'utilité du théâtre contemporain, elle met en lumière l'influence croissante des philosophes, et par là, elle aggrave l'opposition entre l'Église et le théâtre.

En 1761, un contemporain, Graillard de Graville, jetant un coup d'œil sur la controverse, écrivait dans

son livre *L'Ami des filles* : « les deux partis ont défendu leur sentiment avec une chaleur opiniâtre, et après plusieurs répliques il n'est resté que des doutes dans l'esprit des lecteurs¹. » Il définissait exactement la situation; car ni l'un ni l'autre parti n'avait pu terminer la querelle en sa faveur. Ils étaient plus loin que jamais d'une réconciliation parce qu'ils travaillaient sur des plans qui ne se rencontrent jamais. L'Eglise sentant l'inutilité d'imposer l'autorité de ses dogmes dans une discussion où elle était négligée, se contentait de dénoncer l'alliance des philosophes avec la cause du théâtre en attendant de pouvoir faire sentir son autorité d'une manière effective. L'occasion allait bientôt s'en présenter, car la dure sortie de Rousseau contre les acteurs ayant soulevé tout le problème de leur situation sociale, c'est sur ce point que la discussion allait se porter. Après avoir donné lieu à une querelle brûlante sur la valeur morale du théâtre, la *Lettre à d'Alembert* allait être la cause immédiate de discussions prolongées sur les droits des acteurs, discussions dans lesquelles l'église, irritée et aux prises enfin avec les philosophes, n'allait pas jouer le moindre rôle.

1. Grail'ard de Graville, *L'Ami des Filles*, Paris, 1761, p. 161.

CHAPITRE IV

La Controverse sur la Situation Sociale des Acteurs (1761-1766)

Quelle était exactement à l'époque où nous sommes arrivés, la condition sociale des acteurs? C'est seulement en répondant à cette question qu'il nous sera possible de comprendre la portée de la discussion que nous allons étudier.

L'enthousiasme pour le théâtre que nous avons constaté vers 1750 dans toutes les classes de la société, s'était accru de jour en jour. La mode des théâtres de société avait pris des proportions inouïes. A Paris, comme à la campagne, on jouait la comédie sur une scène provisoire, et le plus souvent sur le théâtre permanent de la maison. La société dramatique de Bagatelle (1756-1787), celle du prince de Condé à Chantilly, les théâtres de la duchesse de Bourbon, du maréchal de Richelieu, de Paulmy d'Argenson, du baron d'Esclapon, du comte de Rohault, de la duchesse de Mazarin, tous ces théâtres privés parmi lesquels il ne faut pas oublier ceux des demoiselles Verrières, à Auteuil et à Paris,

connaissaient vers 1760 leurs plus beaux jours, leurs plus brillants succès¹. « Il n'était pas (c'est Fleury qui parle) de noble fille, pas de femme de Cour ou de haute finance qui ne rencontrât dans la rue la Lisette ou la Célimène d'une troupe rivale. On entendait souvent les hommes les plus qualifiés, s'aborder par leur nom de théâtre le plus habituel : M. le Duc était Crispin, M. le Marquis, Dorante, tel grave magistrat, Damis, tel mousquetaire Purgon ou Sganarelle². »

Or, cette passion, cette fureur des hautes classes à jouer la comédie, avait provoqué une sorte d'engouement pour les comédiens. Les gens de qualité avaient recours aux comédiens et aux comédiennes lorsqu'ils voulaient perfectionner leurs rôles. Déjà, dit Claretie « les acteurs, les actrices de profession se font de gros gages par les leçons qu'ils donnent dans les familles ». Le *Mercure* publiait dans chaque numéro l'éloge des acteurs des trois théâtres, et adressait aux actrices des vers pleins de galanterie qui se répandaient aussitôt dans la société. Les comédiens jouissaient d'une vogue incomparable. Comblés d'admiration, d'adulations, d'applaudissements, recherchés et cajolés par la haute société, ils figuraient dans les soupers élégants, on les recevait à l'heure où l'on s'amusait, et le roi et la noblesse les comblaient de cadeaux³. Pas de

1. On trouvera la liste complète des théâtres de Société dans le livre d'H. d'Alméras et P. d'Estrée, intitulé *Les Théâtres libertins au XVIII^e siècle*, Paris, 1905, pp. 4-6.

2. Cité d'après L. Claretie, *Histoire des théâtres de Société*, Paris, 1906, p. 14.

3. Bachaumont, *Mémoires secrets*, Londres 1777-1789. Vol. IV, 5 décembre 1768 dit par exemple que le roi de Danemark en visite à Paris avait offert des « présents magnifiques » à « tous les acteurs principaux de l'Opéra et des deux Comédies », p. 178.

noble, pas de prince du sang qui n'entretint alors publiquement une actrice ou une danseuse de l'opéra.

Cependant, tout était contradiction à cette époque, et en dépit de cette admiration et de cet engouement pour les acteurs, on n'en méprisait pas moins la profession. Dans tous les rangs de la société, on considérait encore l'état d'acteur comme vil; on méprisait ces « histrions », destinés pour gagner leur vie à amuser le public. Malgré les progrès de l'art dramatique, malgré la différence si manifeste entre les indignes farceurs et baladins que la loi romaine avait frappés d'infamie, le public n'avait pas su s'affranchir de ce préjugé qui regardait la profession d'acteur comme avilissante. La raison n'est pas difficile à trouver. Les griefs du public étaient en partie légitimes, car les mœurs licencieuses de la plupart des acteurs et actrices, donnaient une mauvaise réputation à toute la profession. Querelles privées, rancunes personnelles, orgueil, faste, paresse¹, insolence², et par-dessus tout libertinage scandaleux et effréné, voilà ce dont les journaux et mémoires contemporains, notamment ceux de Bachaumont et de Papillon de la Ferté, font le récit. Un ami du comédien Dazincourt qui vient de renoncer au théâtre, lui écrit le 20 septembre 1771 : « Je vous conjure

1. Collé, *Journal...*, janvier 1771, p. 360. « Ils sont d'une paresse et d'une négligence à faire grincer les dents ».

2. Bachaumont, *Mémoires secrets*, vol. 1, 21 juin 1763, p. 260, raconte comment à une représentation gratuite « Mlle Clairon et Mlle Dubois ont fait voler de l'argent vers le peuple en lui criant vive le Roi ! Vive le Roi et Mlle Clairon ! Vive le Roi et Mlle Dubois ! » a répondu cette pauvre populace. » Bachaumont ajoute : « On trouve l'action des deux reines de la dernière insolence. »

au nom de l'honneur de renoncer au plus honteux des métiers. Je sais comme vous que ce qui le rend honteux est bien plus la conduite outrageante pour les mœurs de la plupart des comédiennes que celle des acteurs, mais entre nous, la plupart de ceux-ci méritent souvent de leur être assimilés¹. » Aussi si la société recevait les acteurs avec empressement, elle les méprisait sincèrement au fond. Elle les regardait comme des objets de curiosité « des parasites spirituels » plutôt que comme des humains, et elle les fréquentait simplement comme les auxiliaires nécessaires à son plaisir. Le Chevalier du *Colporteur* fait exception en déclarant : « Je ne rougirai point de faire mon ami d'un acteur honnête homme², » car la vie ordinaire de la noblesse leur était fermée. « Les acteurs à cette époque étaient reçus dans le monde; l'opinion s'oubliait quand il était question d'égayer une soirée ou de nouer une intrigue³ », dit, de cette époque la Vicomtesse de Fars-Fausselandry, et elle définit bien quelle était alors l'attitude du public envers les acteurs. Cette familiarité avec laquelle on les traitait était plus blessante que l'ordinaire politesse, et à l'occasion ils s'entendaient rappeler brusquement au sentiment de leur indignité sociale.

Si la haute société, qui cependant par ses mœurs dépravées n'était pas en état de s'ériger en censeur

1. *Mémoires de Prévile et de Dazincourt*, éd. M. Ourry, Paris, 1823, p. 286.

2. M. de Chevrier, *Le Colporteur*, L'an de Vérité, p. 111.

3. *Mémoires de la Vicomtesse de Fars Fausselandry ou Souvenirs d'une octogénaire, événements, mœurs et anecdotes* (1768-1830), Paris, 1838, vol. I, p. 149.

des autres, méprisait les acteurs, la bourgeoisie et les gens de mœurs austères les avaient en horreur, et évitaient leur compagnie¹. Collé même, le joyeux écrivain, ne se lasse pas de les dénigrer et pour les raisons que nous avons alléguées « Quant au rang que tient dans l'ordre de la société un comédien, j'avoue, dit-il, que le préjugé l'a réglé et qu'il lui a assigné sa place au-dessus de celle du bourreau en le jugeant pourtant moins nécessaire. Sans adopter un préjugé aveugle il faut convenir néanmoins, que le mépris que l'on a pour un histrion est assez bien fondé sur la bassesse d'une profession ou plutôt d'un métier dans lequel l'homme qui l'exerce est obligé de me faire rire pour mon argent. Les mœurs de toute cette race-là ont augmenté infiniment ce mépris de préjugé que l'on a pour leur art, et il a passé à leurs personnes². »

Telle était en 1760 l'attitude du public envers les acteurs, et cette attitude était confirmée par la loi. La déclaration de Louis XIII en 1641 restait lettre morte : aux yeux du Parlement et de la justice, l'acteur était frappé de la note d'infamie que le prêteur romain avait infligée à sa profession et qui, à cause des mœurs viles des acteurs en général, s'était perpétuée et enracinée dans les coutumes françaises. C'est, dit Maugras, « une tache indélébile dont rien n'a pu le laver³ ».

1. En 1762, Fréron écrit : « Les figurantes de l'Opéra et des deux Comédies de Paris font assurément plus de tort à la jeunesse qu'elles ne donnent de plaisir ou de lustre à la nation, *Année littéraire*. Vol. IV, 1762, p. 123.

2. Collé, *Journal...*, Vol. III, 1765, pp. 3-4.

3. G. Maugras, *Les Comédiens hors la loi*, 2^e édit., Paris, 1887, p. 214.

Privé des droits de citoyen, il est placé sur le même rang que le bourreau; il ne peut témoigner en justice, il ne peut exercer aucun emploi public, il n'est admis ni aux fonctions municipales, ni aux charges militaires. Bien plus, sa vie privée est en quelque sorte dépendante de la bonne volonté des quatre Gentilshommes de la Chambre. Les partisans du théâtre avaient souvent tiré parti en faveur des acteurs de la protection que le roi leur accordait. Cette protection n'était en réalité qu'un autre joug flétrissant. Soumis aux ordres des gentilshommes, pour le comédien la justice n'existe pas. Il est hors la loi. Sans jugement, sans appel, sans recours possible, il est frappé de la peine d'emprisonnement ou d'amende. Il ne s'appartient plus, car une fois monté sur la scène, il n'a plus le droit de la quitter.

Esclaves du public qui les rejetait de son sein, voilà en 1760, l'état civil des comédiens en France. Mais, ce n'était pas tout. L'Eglise de son côté n'avait pas relâché sa discipline, et les traitait avec toute la rigueur qu'elle avait montrée à l'égard des acteurs de la fin du xvii^e siècle. Exclus de tous les sacrements, ils étaient l'opprobre des gens pieux et dénoncés au prône chaque dimanche comme pécheurs publics et scandaleux.

Ce traitement plus que rigoureux que l'Eglise et la société civile infligeaient aux acteurs, donnait lieu à des contradictions frappantes. L'Eglise et le Royaume étaient opposés sur cette question. Le roi ordonnait à un acteur de jouer, l'Eglise lui interdisait l'exercice de sa profession sous peine d'excommunication. Cette situation si équivoque était cause de bien des injustices.

En 1760, par exemple, un cabaretier, Ramponneau, avait signé un contrat promettant de jouer pour le sieur Gaudon entrepreneur de spectacles sur les Boulevards. Trouvant plus tard que cela serait contraire au succès de son cabaret, Ramponneau prétexta des scrupules religieux et refusa et de jouer et de rendre à Gaudon l'argent que celui-ci lui avait versé d'avance. L'affaire fit scandale. Voltaire écrivit un mémoire très ironique pour Ramponneau, dans lequel il montrait la supériorité d'un cabaretier sur un acteur, et trouvait ainsi moyen d'attaquer la sévérité de l'Eglise. Elie de Beaumont plaida pour Gaudon, mais pour des raisons que nous n'avons pu éclaircir, la querelle s'en tint là, et il n'y eut pas de procès¹. Toutefois, elle avait servi à révéler les contradictions auxquelles pouvait donner lieu la situation équivoque des acteurs, et en même temps à attirer dans leur cause un appui puissant. Nous avons rapporté les revendications fréquentes de Voltaire en faveur des acteurs avant 1750. Apôtre de la tolérance, il avait attaqué ce préjugé public comme indigne du siècle de la raison. S'emparant aussi de certains compromis douteux, tels par exemple, l'exemption des comédiens italiens de l'excommunication, il avait dénoncé hautement les rigueurs de l'Eglise. En 1750, le parti encyclopédique avait associé la cause des acteurs à la campagne qu'il avait entreprise contre les injustices de l'époque. Enfin la *Lettre à d'Alembert*

1. Voir pour cette affaire Voltaire, *Œuvres*, vol. XXIV, p. 115... et *Recueil des Facéties parisiennes pour les six premiers mois de l'an 1760*, s. l., pp. 11-25.

avait amené Marmontel et d'Alembert à réclamer en leur faveur. La secte philosophique avait entrepris une guerre contre l'opinion publique et contre l'Eglise sur cette question. Forts de cette protection, plusieurs acteurs avaient osé prendre la plume contre Rousseau. Ils n'allaient pas s'en tenir là, car, étant donnés les progrès rapides des principes et doctrines philosophiques, les comédiens pensaient qu'il était temps de réclamer contre la situation sociale qu'on leur faisait, et de conquérir les droits que la société civile et religieuse leur refusait.

Mlle Clairon, première actrice de la Comédie française, par la gloire dont elle était environnée et par la faveur dont elle jouissait auprès des grands, se décida donc en 1760 à prendre en main la cause des acteurs. Pensant que si elle pouvait faire lever la peine de l'excommunication, la profession d'acteur se relèverait dans l'opinion de bien des gens, elle se borna d'abord à protester contre les peines ecclésiastiques infligées aux comédiens¹. Voulant savoir si l'affront que l'Eglise faisait aux gens de théâtre, avait une cause déterminée, ou s'il était purement arbitraire, elle s'adressa à un avocat en Parlement, Huerne de la Mothe, amateur passionné de théâtre, et le pria d'exposer les raisons qui militaient en faveur de la réhabilitation religieuse des acteurs. « Née citoyenne, élevée dans la religion chré-

1. Voir les *Mémoires de Mlle Clairon*, éd. Andrieux, Paris, 1822, p. 36 où elle dit par exemple : « L'excommunication est une flétrissure si barbare, si nuisible aux talents, elle constate si authentiquement l'inconséquence de la nation, qu'il me suffisait d'être humaine et Française pour la trouver injuste, et j'étais, de plus, comédienne ».

tienne catholique que suivaient mes pères, je respecte ses ministres. je suis soumise aux décisions de l'Eglise. D'après cette profession de foi et ce que j'ai pu rassembler de preuves, de titres, pour et contre ma profession, voyez sans me flatter ce que je dois espérer ou craindre¹ ». A cette lettre était joint un « mémoire à consulter » dans lequel la situation des comédiens était fidèlement exposée. On y faisait valoir l'origine moderne de la Comédie française et l'inconséquence de la conduite de l'Eglise; d'un côté « refus du sacrement de mariage, refus du sacrement de baptême... refus des sacrements à la mort, refus enfin de sépulture ecclésiastique² »; de l'autre, empressement de l'Eglise à recevoir les aumônes des acteurs. « S'agit-il de recevoir les aumônes des acteurs et actrices de la Comédie française?, l'Eglise nous inscrit au rang de ses membres..., s'agit-il des réparations et des décorations de son Temple? l'Eglise nous met au rang de ses bienfaiteurs... s'agit-il enfin de donations, de legs?... l'Eglise reçoit ces œuvres pies, mais nous exclut de ses bienfaits³. »

La Mothe se chargea de plaider la cause des comédiens, et, au mois d'avril, il publia une longue dissertation intitulée *Libertés de la France contre le Pouvoir Arbitraire de l'Excommunication*. Dans la première partie de ce mémoire où il employait « le langage de la loi » pour parler « dans l'ordre de la loi », Lamothe reprochait

1. *Libertés de la France contre le pouvoir arbitraire de l'excommunication*, ouvrage dont on est spécialement redevable aux sentiments généreux et supérieurs de Mlle Clairon. Amsterdam, 1761, pp. XV-XVI.

2. *Ibid.*, pp. XXIII-XXIV.

3. *Ibid.*, p. XXV-XXVI.

à l'Eglise l'abus qu'elle faisait de l'excommunication en général. Examinant d'abord les lois romaines sur l'excommunication, il déclarait qu'elles limitaient très nettement les droits de l'Eglise en l'empêchant de porter atteinte à la liberté du citoyen. Elles constataient, disait-il, que l'excommunication, n'étant qu'un genre de pénitence, ne pouvait jamais « s'étendre sur les droits du citoyen sans une loi expresse du souverain¹ » et que la loi du souverain devait faire précéder la peine de l'excommunication par celle de l'infamie « parce que pour lors la peine de l'excommunication ne tombe plus sur le citoyen qui n'est plus tel dès qu'il est préliminairement déchu de ses droits² ». La Mothe concluait donc que non seulement « jamais le citoyen qui jouit de ses droits de citoyen ne peut être mulcté de la peine de l'excommunication³ », mais aussi qu'un citoyen déclaré infâme par la loi, n'était pas pour cela sujet à l'excommunication par voie de conséquence, et que dans les circonstances où le ministre attaquerait les droits de citoyen par ces excommunications arbitraires il devait être « pris à partie ».

Ayant ainsi défini les pouvoirs de l'Eglise vis-à-vis de la loi civile, La Mothe passait à la question de l'infamie et de l'excommunication subies par les acteurs en France. Il admettait contre « les farceurs histrions et auteurs de leurs pièces » l'existence d'une seule loi condamnant comme infâmes : « *qui artis ludicrae pro-*

1. *Libertés de la France*..., p. 30.

2. *Ibid.*, p. 31.

3. *Ibid.*, p. 32.

nuntiandive causa », d'où il présumait que la loi du préteur visait moins l'art de représenter des pièces que « le gain sordide et vénal qu'en pouvaient retirer et les auteurs de farces, et les histrions qui les représentaient¹. » Quant à l'excommunication, il en niait absolument l'existence, déclarant qu'après avoir étudié tous les canons des conciles de l'Eglise, il n'avait « rien rencontré de favorable aux prétentions de l'excommunication² ». Restait donc la peine de l'infamie portée contre les farceurs. L'objet de La Mothe dans la seconde partie du mémoire, était de prouver que cette peine ne pouvait nullement s'appliquer aux comédiens français.

Il faisait valoir l'origine moderne de la comédie française d'une part, et de l'autre la « liberté » de cette profession en contraste avec l'esclavage des acteurs romains. Conséquemment, il conclut que la société ne pouvait « livrer cet art académique de la comédie Française » à l'infamie à laquelle étaient condamnés les acteurs romains, farceurs, et histrions. Il faisait ressortir ensuite la supériorité des acteurs de la Comédie Française, de ces comédiens jouant à la Cour et protégés par les rois de France, de ces acteurs que les académiciens viennent voir jouer dans un banc à eux destiné par la Comédie française; la supériorité de ces comédiens quant à la pureté du spectacle sur les comédiens italiens au jeu plus libre, et qui n'étaient pas excommuniés; « La Comédie française est nouvelle, concluait-il, elle a pour préroga-

1. *Libertés de la France...*, p. 79.

2. *Ibid.*, p. 84.

tive la sainteté de son origine... pour fondement la représentation des actions grandes et nobles de la politique la plus sévère, elle a pour appui l'illustration des plus grands auteurs que la France ait produits. Elle a des places marquées et pour les prélats du royaume et pour les membres de l'Académie,.. enfin depuis son institution, il n'y a aucun concile national ou provincial, aucune maxime canonique, qui livrent ces citoyens à la peine de l'excommunication¹ ». Le livre se terminait par une consultation de l'avocat décidant que les comédiens français « paraissent bien fondés à appeler comme d'abus de tous mandements ou de toutes ordonnances d'évêque qui tendent à les grever de la peine de l'excommunication² ».

Cette dissertation technique était assurément indigeste et peu faite pour remuer l'opinion, mais écrite avec retenue elle aurait pu mettre l'autorité en contradiction cruelle avec elle-même. Cependant rien de plus maladroit, de plus diffus, que ce travail d'une ridicule pédanterie. Voltaire s'en indignait. « Comment lire sans se fâcher le détestable style du détestable avocat qui a fait un mémoire si illisible? » écrivit-il à d'Argental³. L'auteur, à la vérité, servait mal son parti par ses bévues trop évidentes.

Nier que l'Eglise catholique ait jamais formulé une loi excommuniant les acteurs, nier ensuite que l'Eglise de France pût la mettre en œuvre, c'était témoigner

1. *Libertés de la France...*, pp. 193-194.

2. *Ibid.*, pp. 25 -255.

3. Voltaire, *Œuvres*, vol. XL1. Lettre du 27 avril 1761 p. 286.

d'une ignorance réelle ou voulue qui devait révolter le clergé. En effet, comme la Mothe l'avait prouvé à grand renfort d'érudition, l'Eglise de France ne pouvait infliger la peine d'excommunication que dans les cas admis par la loi et par les canons revêtus d'un caractère de publicité et reçus dans le royaume. Mais par l'un des fondements de l'Eglise gallicane les canons des Conciles jusqu'au VIII^e siècle étaient acceptés en France comme immuables, et reconnus par le gouvernement. Parmi eux le quatrième canon du premier concile d'Arles n'excluait-il pas formellement les acteurs de la communion? La réponse n'était pas douteuse. Du moment que ce canon était reçu dans le royaume, rien ne s'opposait à ce qu'on ne l'appliquât. C'est ce que faisait l'Eglise, et le clergé en refusant les sacrements aux acteurs, restait dans les limites des pouvoirs que la loi lui accordait¹. La Mothe en outre s'exprimait avec si peu de respect pour l'Eglise, et affichait à son égard une si grande indépendance d'esprit, que son livre fit scandale parmi les ecclésiastiques et les avocats.

Les avocats s'empressèrent de repousser de leur corps un confrère si compromettant, et à l'unanimité, ils le déférèrent au Parlement en dénonçant son livre. Le 22 avril Maître Dains, bâtonnier des avocats, porta lui-même la parole devant le Parlement. Il qualifia en termes indignés les « faux principes » et les maximes

1. Cette thèse au sujet de l'excommunication est soutenue par l'avocat Richer en 1760 dans une brochure intitulée *Examen des Principes d'après lesquels on peut apprécier la réclamation attribuée à l'Assemblée du Clergé de 1760*. S. L., p. 28. En outre, le pape ne pouvait rien décider à l'égard des acteurs en France, sans le consentement du clergé.

odieuses du « livre pernicieux » écrit par son collègue. « C'est, dit-il, une critique indécente de tout ce qui condamne la comédie et frappe sur les acteurs. Ce n'est qu'un tissu de propositions scandaleuses, de principes erronés, de fausses maximes... de propos injurieux à la religion, contraires aux bonnes mœurs, attentatoires aux deux puissances¹ ». Après Me Dains, Me Omer Joly de Fleury, avocat général, requit une condamnation sévère contre l'audacieux apologiste des comédiens. D'après ses conclusions on formula un arrêt condamnant le livre en question à être « lacéré et brûlé par l'exécuteur de la haute justice au pied du grand escalier du Palais, » et ordonnant que « le dit François Charles Huerne de la Mothe sera et demeurera rayé du tableau des avocats² », ce qui fut fait aussitôt.

La Mothe n'avait fait qu'empirer la cause des comédiens. En voulant les servir, il leur avait porté un coup terrible. Le Parlement violemment janséniste et gallican, soutenait les droits de l'Eglise à l'égard des acteurs ! Mlle Clairon comprit qu'il était inutile de protester contre cette décision, et après avoir sollicité et obtenu une place pour La Mothe, elle se résigna à attendre un moment plus favorable.

Pourquoi ne s'était-elle pas adressée à Voltaire ? Il lui écrivit ainsi qu'à Lekain des lettres pleines d'indignation³. « Comme un prêtre serait noté d'infamie

1. Extrait des Registres du Parlement du 22 avril 1761 cité d'après le livre intitulé *Lettres historiques et critiques sur les Spectacles* par le Père Joly. Avignon, 1762, p. 217.

2. *Lettres historiques et critiques sur les spectacles*, 1762, pp. 221-222.

3. Voir lettres du 23 juillet et du 7 août à Mlle Clairon, Voltaire, *Œuvres*. Vol. XLI, pp. 374 et 386, et lettre du 8 août à Lekain, *ibid.*, p. 389.

s'il choquait les bonnes mœurs dans l'église et qu'un prêtre n'est point infâme en remplissant les fonctions de son état, il est évident que les comédiens ne sont point infâmes par leur état mais qu'ils sont, comme les prêtres, des citoyens payés par les autres citoyens pour parler en public bien ou mal», lui manda-t-il malicieusement¹. Après avoir dans son *Epître à Daphné* dénoncé ces « pieux loups-garous : »

« Persécuteurs de l'art des Euripides,
Qui vont hurlant en phrases insipides
Contre la scène et même contre vous² »,

il allait reprendre l'attaque avec une arme qu'il maniait mieux que toute autre, celle de l'ironie. Peu de temps après le livre de La Mothe, parut une brochure intitulée *Conversation de M. l'Intendant des Menus en exercice avec M. l'abbé Grizel*³. Ce fascicule était signé « Georges Avenger » mais il était aisé de reconnaître à l'esprit satirique de l'ouvrage, qui l'avait écrit. L'Intendant des menus plaisirs du roi s'adresse à un homme d'église, lui pose des questions fort embarrassantes, et les réponses que fait le malheureux abbé ne sont pas en faveur du clergé.

L'Intendant suppose que Louis XIV eût été le premier à donner des spectacles, à faire composer et représenter *Cinna*, *Athalie* et *Le Misanthrope*, et il demande à l'abbé Grizel s'il serait jamais tombé dans l'esprit d'un curé de l'excommunier avec sa cour, et de leur refuser le

1. Voir *Œuvres*, vol. XLI, Lettre du 27 août à Mlle Clairon, p. 423.

2. *Ibid.*, vol. X, *Epître à Daphné*, 1761, p. 377.

3. Elle est datée du 20 mai 1761.

sacrement de mariage et la sépulture. « Non sans doute » répond l'abbé Grizel, « une si absurde impertinence n'aurait passé par la tête de personne¹ », mais il convient que « l'abbé de la Coste, M. de la Solle et l'auteur des *Nouvelles Ecclésiastiques* prétendent... qu'on ne se donne le plaisir d'excommunier que ceux qui gagnent quelque chose à parler ou à chanter, ou à danser en public². » « Il est donc clair interrompt l'Intendant que s'il y avait eu un impôt sous le nom de « menus plaisirs du roi », et que cet impôt eut servi à payer les frais des spectacles de Sa Majesté, le roi encourrait la peine de l'excommunication³ »... « Vous nous embarrassez beaucoup » dit Grizel. « Pourquoi donc Mlle Lecouvreur a-t-elle été portée dans un fiacre au coin de la rue de Bourgogne ? C'est uniquement dites-vous parce qu'on paye vingt sous au parterre ? » L'abbé Grizel répond ainsi : « Il y a des tempéraments : tout dépend sagement de la volonté arbitraire d'un curé ou d'un vicaire.. Nous sommes assez heureux et assez sages pour n'avoir en France aucune règle certaine. On n'osa pas enterrer l'illustre et inimitable Molière dans la paroisse de Saint-Eustache.. mais enfin Saint-Joseph est une consolation; c'est toujours de la terre sainte. Il y a une prodigieuse différence entre la terre sainte et la profane : la première est incomparablement plus légère⁴. » Cependant l'Intendant, relevant toujours les points épineux, exige que l'abbé explique nettement pourquoi on n'inhumerait pas Mlle

1. Voltaire, *Œuvres*, vol. XXIV, p. 240.

2. *Ibid.*, p. 241.

3. *Ibid.*, p. 241.

4. *Ibid.*, p. 242.

Clairon en terre sainte si elle venait à mourir. « Je vous ai déjà dit, répond Grizel, que cela est arbitraire. J'enterrais de tout mon cœur Mlle Clairon s'il y avait un gros honoraire à gagner¹. » « J'entends, répartit l'Intendant, vous ménagez les financiers parce qu'ils vous donnent à dîner et vous tombez sur les comédiens qui ne vous en donnent pas². » « Nous aimons à prêcher parce qu'on loue nos chaises avoue Grizel, mais comment voulez-vous que les honnêtes gens écoutent un ennuyeux discours divisé en trois points quand ils ont l'esprit occupé des beaux morceaux de *Cinna*, de *Polyeucte*, de *Phédre* et d'*Athalie*. C'est là ce qui nous désespère... Je vous dis notre secret, ne me décelez pas, et faites-moi le plaisir de me donner une loge grillée à la première tragédie de M. Colardeau³. »

La conversation se termine par un défi à l'adresse de l'autorité dans lequel Voltaire engage Me Dains à faire « brûler les ouvrages de Corneille par la main du bourreau au bas de l'escalier du May s'il fait beau temps, et sur le perron d'en haut si nous avons de la pluie⁴. »

Cette conversation audacieuse n'était pas de nature à faire revenir le clergé de sa haine contre les acteurs. En somme Voltaire servait ses protégés aussi mal que La Mothe avant lui. Il était tout aussi irrespectueux à l'égard de l'église que le malheureux champion des acteurs. Comme lui, il niait l'existence d'une loi formelle

1. Voltaire, *Œuvres*, vol. XXIV. p. 243.

2. *Ibid.*, p. 246.

3. *Ibid.*, pp. 247-248.

4. *Ibid.*, p. 253.

excommuniant les acteurs de son temps; comme lui aussi, mais avec une hardiesse encore plus menaçante, il accusait l'église d'injustice et d'inconséquence, et cette conversation piquante faisait partie de la campagne qu'il avait entreprise contre l'infâme. Cependant Voltaire ne fut pas poursuivi par l'autorité. C'est qu'il était Voltaire, personnage redouté par le clergé, qui en gardant le silence, prouvait l'éternelle vérité de cette maxime de la Fontaine :

« Selon que vous serez puissant ou misérable

Les jugements de cour vous rendront blanc ou noir »

Le scandale suscité par l'ouvrage de La Mothe avait donné une grande publicité à cette question des acteurs. Toute la France s'y intéressait. A Avignon, par exemple, le Révérend Père Michel-Ange Marin voulant écrire un roman édifiant pour jeunes gens, écrivit l'histoire d'une jeune fille qui, entraînée par son goût pour le théâtre, s'allie à une troupe de comédiens. Il y décrivait avec naïveté et dans un style très simple les égarements de sa Farfalla, et ses remords lorsqu'elle voit mourir sa camarade sans absolution. Il racontait sa renonciation définitive au théâtre et, dans le deuxième volume du livre, il la montrait comme une parfaite mère de famille, une chrétienne pleine de charité et de bonnes œuvres. Son but, en écrivant *La Farfalla ou la Comédienne Convertie* était « de montrer les dangers auxquels elles (les Comédiennes) sont exposées, et le préjudice qu'elles portent aux âmes¹ ».

1. *La Farfalla ou la Comédienne Convertie*, Avignon, 1762 pp. IV-V.

A Paris, la polémique s'engageait vivement, la question y passionnait toutes les têtes et les acteurs, ne manquaient pas de défenseurs. Ecrivain de second ordre, Gaillard de Graville, dans son ouvrage, *L'Homme Vrai*, publié en 1761, prit parti pour les comédiens au sujet de leur état civil. Il pensait qu'il n'y avait rien d'infamant dans l'art du comédien lorsque l'homme joignait l'exactitude dans ses devoirs à l'observation des lois de la probité et de l'honneur. Il ne voyait en lui qu'un instrument créé pour « annoncer la vertu sous les traits les plus aimables, ou pour représenter le vice sous les couleurs les plus odieuses¹ ». Il se proposait donc dans son livre de disculper cette profession de la flétrissure portée contre elle par Rousseau qui avait accusé le comédien de vendre sa personne aux caprices du public. Pour cela il développait un argument employé par Dancourt en 1759 pendant la querelle sur la lettre à d'Alembert, à savoir la comparaison entre la profession d'acteur et celle d'avocat. « Lorsqu'un avocat parle à l'audience, le public, n'a-t-il pas le droit de l'applaudir ou de lui refuser son suffrage ? Le public ne devient-il point alors le juge de sa réputation ? Qu'est-ce en effet qu'un avocat sinon un homme à qui je donne pouvoir d'expliquer ma cause aux juges... que je paye ? Par quel funeste aveuglement l'homme a-t-il donc fait une distinction si opposée de ces deux états ? Pourquoi l'un est-il admirable et l'autre diffamant ?² »

1. *L'Homme Vrai*, par Gaillard de Graville selon Barbier, Paris 1761, chapitre X, p. 75.

2. *ibid*, pp. 78-79.

Il alléguait ensuite plusieurs raisons en faveur de sa comparaison. L'avocat cite des lois et les lois éclairent les juges, le comédien parle toujours en faveur de la vertu, et la vertu corrige les mœurs. L'avocat empêche le faible d'être accusé par un injuste usurpateur, le comédien apprend aux spectateurs à devenir meilleurs.

Enfin, ayant rapproché ainsi les deux états, Graillard de Graville examinait la morale du théâtre et celle du barreau. « Le vice puni et la vertu récompensée, voilà, dit-il, la morale du théâtre; l'innocent protégé, le coupable puni, voilà la morale du barreau. Est-il quelque chose qui ait plus de rapport entre soi? admirons donc également un avocat désintéressé et un comédien vertueux¹ ». En conclusion, il cherchait les raisons du mépris qu'on montrait à l'égard des gens de théâtre, et il l'expliquait comme un préjugé ridicule transmis de l'antiquité et consacré par la tradition, préjugé que personne n'osait condamner, puisque c'était un cas de « l'usage qui fait loi ».

Par cette comparaison naïve entre la profession de comédien et celle d'avocat, Graillard de Graville voulait montrer, comme La Mothe et Voltaire, que la peine d'infamie qui frappait les comédiens n'était qu'un préjugé barbare et inconséquent.

Tel était aussi l'objet d'une *Apologie du Théâtre adressée à Mlle Clairon, célèbre actrice de la Comédie Française*, qui parut dès le début de 1762². L'auteur,

1. *L'Homme Vrai*, p. 80.

2. *Apologie du Théâtre adressée à Mlle Cl... célèbre actrice de la Comédie Française*, La Haye 1762 (Annoncée au mois de mai par Grimm, *Correspondance littéraire*, Vol. V, p. 89).

un certain Vernon selon Barbier, mais de qui les biographies générales ne font pas mention, traite la question d'un autre point de vue. Il ne va pas essayer de relever la profession de comédien en la rapprochant d'une autre. Il s'attache à cet art lui-même et se propose d'examiner « quel est le prix en soi du talent de la représentation.. » Il déclare dès le début de son livre qu'il n'y a pas dans la république des lettres un art qui surpasse celui de la représentation, et il a ses raisons.

Tout d'abord dit-il, « il faut toucher le spectateur, l'attendrir, l'affecter avec douceur, l'intéresser avec grâce... le remuer, le glacer, ou l'enflammer¹ », et, par conséquent, le rôle d'acteur est « épineux et délicat ». Il lui faut des talents extraordinaires s'il veut réussir dans son art, un enthousiasme supérieur, une intelligence souveraine pour animer son jeu, une attention sans égale à l'économie de son geste, enfin la précision la plus scrupuleuse en tout² ». Jusqu'à ce point, Vernon ne fait guère que répéter Raymond de Saint-Albine, mais il ne s'en tient pas là, et va jusqu'au paradoxe en soutenant que l'acteur l'emporte sur le poète par le talent et par le génie. « Le poète, dit-il, ne fait que « jeter des traits épars, fabriquer des ressorts..., préparer des pièces, mais quant au soin de rassembler tout cela, d'en faire un tout régulier, un ensemble harmonique (sic), c'est l'affaire d'un acteur habile³ ». Tout ce développement prépare la voie à une question

1. Apologie du Théâtre, p. 35.

2. *Ibid.*, p. 69.

3. *Ibid.*, p. 48.

prévue dès le début de son ouvrage : « d'après cela, peut-on mettre en question si les acteurs sont des gens infâmes..., les talents sont-ils des crimes, et la profession ouverte une indignité ?... Enfin, lequel est le plus éloquent d'un organe ou d'un pinceau, et si la gloire est pour celui-ci, pourquoi la honte sera-t-elle pour l'autre¹ ? »

Ainsi, toutes les exagérations de Vernon n'ont qu'un seul but, celui de réhabiliter la profession d'acteur en montrant que, loin d'être avilissante, elle exige au contraire des talents supérieurs d'esprit et de cœur. Il conclut donc qu'il faut proscrire l'art dramatique ou donner aux acteurs le crédit qui leur est dû.

Mais Vernon est loin de vouloir proscrire l'art dramatique, et il s'explique à son égard dans la seconde partie de sa lettre qui renferme l'apologie du théâtre. Ses arguments ne sont pas neufs, mais ils révèlent sa croyance inébranlable dans l'utilité du théâtre. Il pense que le théâtre est le seul lieu où la vérité se montre dans toute sa simplicité, dans toute sa force, car elle est là « en action » et non pas « en paroles », comme dans les livres et les sermons. C'est la seule récréation à la fois agréable et utile, et en ce sens, il l'emporte infiniment sur la lecture, la promenade, le jeu, la conversation. Le jeu est un « exercice frivole », « la lecture... toujours infructueuse, le commerce un cours de propos froids, la promenade, un exercice machinal² ». Au théâtre, au contraire, l'esprit est cultivé, « le goût acquiert de

1. *Apologie du théâtre*, p. 70-71.

2. *Ibid.*, p. 105.

son côté en ce qu'il devient et plus pur et plus sûr¹ », le cœur s'enrichit, « il en devient plus délicat, plus sensible² ». Partout ailleurs, la morale est sans fruit, mais là elle est en exemple, et « fait plus de prosélytes qu'une légion de missionnaires³ ». Enfin le théâtre n'a aucun inconvénient parce que les intrigues d'à côté, les fourberies qu'on y introduit sont des impressions funestes qui passent alors que « la vertu nous fixe ». « On en sort la noblesse dans le cœur, et la sublimité dans l'âme⁴ ».

Vernon est bien prévenu, on le voit, en faveur du théâtre, et le paradoxe est partout dans sa thèse, mais tout aboutit à l'apostrophe finale de sa lettre : « rendons justice au spectacle, payons aux acteurs le tribut d'estime qu'on leur doit⁵ ». Pour Vernon comme pour Graillard de Graville, les deux questions de la condition civile des acteurs et de la moralité du théâtre sont étroitement liées ensemble. Que les grands talents nécessaires au comédien soient mis au service de la morale et de l'utilité publique, lui paraît une puissante raison en faveur de la réhabilitation des comédiens. C'est ainsi qu'à propos de la démarche de Mademoiselle Clairon, on reprit la discussion sur la valeur morale du théâtre.

Une autre lettre anonyme parue vers la même époque

1. *Apologie du Théâtre...*, p. 113.

2. *Ibid.*, p. 115.

3. *Ibid.*, p. 122.

4. *Ibid.*, p. 141.

5. *Ibid.*, p. 143.

est encore plus curieuse que l'apologie de Vernon¹. L'auteur, dont nous n'avons pu établir, cette fois, l'identité, applaudissait Mlle Clairon de sa démarche tout en la plaignant d'avoir été si mal défendue par son avocat. Il pensait qu'en théorie la question du théâtre et des acteurs n'était pas aussi compliquée qu'on semblait le croire parce qu'elle était décidée depuis longtemps. Il renvoyait ses lecteurs à l'ouvrage du P. Caffaro qui prouvait indiscutablement à son avis, que le théâtre moderne ne méritait nullement les censures de l'Eglise. Quant aux acteurs, il pensait que leur situation avait été décidée pour toujours par Louis XIII lorsqu'en 1641 il les réhabilita par une loi qui aurait dû détruire le préjugé contre leur état. Voilà pour la théorie. A la pratique, il se rendait bien compte que ni l'Eglise, ni l'Etat n'avaient modifié leur ancienne sévérité, et il voulait en montrer la cause. Tout en approuvant le théâtre comme institution, il voyait dans le théâtre contemporain des abus qui méritaient, à son avis, la censure de l'Eglise. « Tel qu'il est aujourd'hui, les consciences délicates ne pourraient-elles pas dire qu'il est condamnable ? » demandait-il². A l'égard de la comédie, il aurait voulu bannir du répertoire les pièces de Montfleury, de Dancourt et de Regnard. Quant à la tragédie, si on en retranchait les traits hardis, « c'est-à-dire les maximes pernicieuses contraires aux lois des nations, au respect que l'on doit aux deux

1. En voici le titre : *Lettre à Mlle Clairon, actrice de la Comédie Française au sujet d'un ouvrage écrit pour la défense du théâtre*, s. l. n. d.

2. *Lettre à Mlle Clairon...*, p. 18.

puissances, plus souvent encore à la religion même¹ », il croyait qu'elle n'aurait plus d'attrait pour le public. Pour ce qui était des acteurs, il se montrait exceptionnellement clairvoyant. Seul d'entre tous les polémistes au XVIII^e siècle, il se rendait compte du tort porté aux acteurs par ce genre d'esclavage imposé sur eux par les gentilshommes. Soustraire ainsi les acteurs à la loi, c'était, pensait-il, faire du théâtre un lieu d'immunité, et par là ouvrir la profession à quantité de gens de mauvaise vie dont les mœurs rejaillissaient de façon très nuisible sur la réputation de tous les acteurs. « Un corps auquel on accorde des privilèges qui ne semblent faits que pour autoriser la mauvaise conduite, n'a-t-il pas reçu une tache en même temps que ses immunités ? » demandait-il².

Il se proposait donc de rendre le théâtre digne de l'approbation de l'Eglise, et les acteurs dignes de la considération publique en changeant la constitution de la Comédie Française. Elle deviendrait selon son projet, une institution « réellement académique³ ». Les membres, à nombre fixe, seraient remplacés à leur mort par des acteurs choisis à la pluralité des voix. Ceux-ci, réhabilités et mis au niveau de tous les citoyens, seraient surveillés et « il faudrait défendre de paraître devant le public à celui qui s'en serait rendu indigne⁴ ». Enfin, pour assurer l'honnêteté du répertoire, les pièces seraient révisées par l'Académie elle-même.

1. *Lettre à Mlle Clairon*, -p. 19.

2. *Ibid.*, p. 20.

3. *Ibid.*, p. 24.

4. *Ibid.*, p. 29.

Ce projet de réforme rappelle celui de l'Abbé de Saint-Pierre, mais il est surtout intéressant parce qu'il montre les doutes qui commençaient à préoccuper les partisans mêmes du théâtre sur la valeur du théâtre contemporain. Le théâtre, remplissait-il bien le rôle social qu'on lui assignait ? Gaillard de Graville et Vernon avaient répondu par l'affirmative. L'auteur de cette lettre n'était pas pourtant le seul à en douter.

Dans son livre intitulé *Considérations sur l'état présent de la littérature en Europe*, publié également en 1762¹, Robinet, censeur royal, inséra un chapitre sur le théâtre. Il soutenait que le poète était par devoir « l'apôtre de la vertu ou plutôt le censeur du vice² », mais il pensait avec l'auteur de cette lettre restée anonyme, que l'effet du théâtre n'était rien moins que salutaire. Il demandait donc aux poètes de composer de nouvelles pièces pour le théâtre puisque les anciennes devenaient, à son avis, « tous les jours moins propres au vrai but du théâtre, qui est de corriger nos vices et nos ridicules, et non ceux de nos aïeux³ ». On trouve là, certaines idées qui devaient être développées dans la suite du débat, mais avec plus de force et de conviction.

En même temps qu'ils étaient défendus avec chaleur par ces trois auteurs, les acteurs étaient l'objet d'attaques violentes. En combattant l'autorité de l'Eglise,

1 Ce livre est annoncé par Grimm, le 1^{er} juin 1762 (*Correspondance* vol V, p. 91).

2. *Considérations sur l'état présent de la littérature en Europe*. A Londres 1762. Chapitre XXII, p. 236. Par Robinet J.-B.

3. *Ibid.*, 242. Comparer pour les mêmes idées, M. Bergier, curé de Flanquebouche, discours intitulé *Combien les mœurs donnent de lustre aux Talents*, Paris, 1763 pp. 11-12.

en niant l'existence et la validité de l'excommunication La Mothe avait soulevé l'indignation non seulement du Parlement et des Avocats, mais aussi et à plus forte raison du clergé. Inquiet depuis la querelle autour de Rousseau, et sentant que l'appui donné à La Mothe par Voltaire faisait partie de la guerre ouverte par les Philosophes contre les dogmes catholiques il s'émut, et plusieurs prêtres crurent devoir protester

Le premier manifeste de l'indignation du clergé fut lancé en 1762 par le Père Romain Joly, Capucin, qui se donna le plaisir facile de répondre à La Mothe dans ses *Lettres historiques et critiques sur les Spectacles*, adressées à Mlle Clairon. Ces dix lettres remplies de citations accablantes étaient destinées à prouver que malgré les dires de La Mothe tous les acteurs sans exception étaient excommuniés, qu'ils méritaient de l'être et que rien ne saurait justifier ni théâtre ni gens de théâtre.

Citant la loi romaine qui condamnait comme infâme « qui in scena prodierit », loi que La Mothe avait fait semblant d'ignorer, le P. Joly déclarait qu'elle était trop absolue pour admettre aucune équivoque, aucune distinction entre les comédiens français et les bateleurs et farceurs de Rome, et que, par conséquent, les uns et les autres étaient également hors la loi. Ne s'arrêtant pas au décret de Louis XIII, le P. Joly passait au problème de l'excommunication. Ici, il avait beau jeu. Renvoyant La Mothe « aux éléments de la théologie », citant le célèbre quatrième canon du premier concile d'Arles ainsi conçu : « Quant aux gens

de théâtre tandis qu'ils demeurent dans la profession, ils seront séparés de la communion des fidèles¹ », et les conciles de Carthage (398), de Trulle (692), de Tours, (1583) et autant d'autres, tous portant condamnation contre les acteurs, il concluait que les acteurs méritaient les anathèmes de l'Eglise pour avoir embrassé une profession qu'ils savaient de tout temps condamnée par elle.

Ayant prouvé que la peine d'excommunication pesait encore sur les comédiens, le P. Joly s'efforçait dans les lettres suivantes de montrer combien elle était méritée. Sa thèse est curieuse. Le théâtre contemporain, dit-il, est aussi digne de cette censure que le théâtre païen qui l'occasionna. Il est dangereux pour la foi, il attire la foule et « l'Eglise est réduite à une solitude² ». En outre ayant attiré la foule il la corrompt en lui donnant du dégoût pour la religion qui « mortifie la curiosité au lieu de la piquer ». C'est « une des sources du déisme qui fait aujourd'hui des progrès si rapides... qu'un étranger en arrivant en France... aurait de la peine à se persuader que nous habitons un royaume où la religion catholique est la seule tolérée³ ». Plus effrayant encore que Tartuffe est le théâtre de Voltaire, rempli d'impiété. Le Père Joly refuse de citer aucune des maximes de cet auteur si « entièrement décrié du côté de la religion⁴ », étant persuadé qu'on l'en croira

1. Le P. Romain Joly, *Lettres historiques et critiques sur les spectacles adressées à Mlle Clairon*. Avignon, 1762, p. 43.

2. *Ibid.*, p. 72.

3. *Ibid.*, pp. 73-74.

4. *Ibid.*, p. 75.

sur parole. Mais pour mieux convaincre ses lecteurs de l'esprit général d'impiété répandu par le théâtre, le P. Joly se rabat sur des auteurs peu suspects de ce crime, sur Corneille et sur Racine, qui passent pour chrétiens. Comment, demande-t-il, des chrétiens ont-ils pu avancer des maximes blasphématoires telles que :

« O Ciel que de vertus vous me faites haïr »

(*Pompée*, acte III, sc. IV.)

« Quand le ciel est injuste... »

(*La Thébàïde*, acte II, sc. III.)

« Et toutefois O Dieu un crime involontaire

Devait-il attirer toute votre colère ?

Voilà de ces Grands Dieux la suprême justice

Jusqu'au bord du crime ils conduisent nos pas,

Ils nous font le commettre et ne l'excusent pas. »

(*Œdipe*, acte III, sc. II.)

Peu importe au P. Joly que ce soient des païens qui s'expriment ainsi; ce qui l'indigne, c'est que des chrétiens prêtent ces sentiments impies à leurs personnages pour « charmer les spectateurs et mériter leurs applaudissements¹ ». Ainsi le P. Joly défendait l'Eglise contre les attaques de jour en jour plus menaçantes des philosophes. Il continuait la guerre ouverte par Trébuchet et par Secousse contre le théâtre, siège d'incrédulité et organe de la pensée libre.

Ses autres arguments n'étaient qu'une reprise de la thèse catholique traditionnelle. Il est cependant significatif de constater dans le P. Joly la même intransigeance que dans les théologiens du xvii^e siècle.

1. *Lettres Historiques et Critiques...*, p. 81.

Le théâtre, dit-il, corrompt les mœurs en flattant les passions et les vices. C'est une « école de prostitution » car « le grand art des auteurs dramatiques est d'inspirer la passion de leurs héros¹ ». Par là, le théâtre répand la concupiscence et jette « dans tous les quartiers d'une grande ville des semences de péché, qui germent, poussent des racines, et dont les fruits seront bientôt une corruption générale² ». Comme de Boissy avant lui, le P. Joly en veut à la tragédie à cause des maximes pernicieuses qu'elle propage. La vengeance, l'ambition, l'orgueil, et surtout l'amour profane, qui en sont le ressort habituel, sont tous contraires à l'esprit du christianisme qui prêche la charité et la chasteté, de sorte que « la tragédie que l'on supposait gratuitement l'école des vertus en est... bien plutôt la ruine³ ». De son côté, la comédie est encore plus que la tragédie un « tissu de galanteries scandaleuses⁴ ». Jamais elle n'a corrigé les mœurs. Si Molière a fait disparaître certaines modes absurdes, ce faible avantage est balancé par une multitude de fausses maximes qui n'ont pas peu contribué au dérèglement de son siècle et du nôtre⁵. Si l'adultère lève le masque aujourd'hui avec tant d'effronterie il en faut chercher la cause dans « la doctrine de ce comédien malheureusement trop célèbre⁶ », doctrine qui est devenue depuis « le refrain périodique du théâtre⁷ ».

1. *Lettres Historiques et Critiques...*, p. 92.

2. *Ibid.*, pp. 88-89.

3. *Ibid.*, p. 115.

4. *Ibid.*, p. 121.

5. *Ibid.*, pp. 119-120.

6. *Ibid.*, p. 120.

7. *Ibid.*, p. 125.

Voilà la thèse principale du P. Joly. Dans ses quatre dernières lettres, il répond à certains arguments de La Mothe. Il déclare que les spectacles de collège ou de cloître font exception en ce qu'étant dénués de tout élément romanesque, ils présentent une forme d'instruction pratique. Il rejette ensuite l'argument tiré du quart des pauvres en faveur des acteurs, en disant que « c'est au pauvre à qui tout gain honteux appartient de plein droit¹ ». Enfin, il cite à son appui l'avis de tous les ennemis du théâtre, les laïques et le clergé, et conclut que cet amas de témoignages uni à la rétractation de Gresset, prouve infailliblement que le sanctuaire et le théâtre ne peuvent pas s'allier.

Les idées du P. Joly, tout aussi sévères que celles de Bossuet, furent reprises vers le même temps par un autre prêtre. Dans le cinquième volume du *Dictionnaire Universel des Sciences Ecclésiastiques*, publié en 1762, le R. P. Richard inséra au mot « spectacles » une condamnation du théâtre. Tout cet article était une réponse adressée indirectement à La Mothe et aux partisans du théâtre qui interprétaient mal ou faussement les canons en déclarant que le théâtre n'avait jamais encouru la condamnation de l'Eglise.

Le R. P. Richard se servait pour cela d'arguments déjà employés par le P. Joly contre le théâtre ennemi de la morale chrétienne parce qu'il excite les passions, et contre les acteurs « pécheurs publics et scandaleux ». Comme le P. Joly aussi, il s'appuyait sur les raisonne-

1. *Lettres Historiques et Critiques...*, p. 160.

ments des nombreux ennemis du théâtre depuis Platon, Ovide, par exemple, Sénèque, Tacite, Solon, le Prince de Conti, Bossuet, Riccoboni et d'autres, mais il reprenait en outre, certains arguments dont La Mothe et ses compagnons de lutte avaient tiré parti.

Le théâtre moderne, disaient-ils, n'est pas condamné par l'Écriture Sainte. Le P. Richard l'admet, mais il répète après Bossuet que la Bible tout entière est une « condamnation implicite et continuelle des spectacles puisqu'elle condamne jusqu'à un geste, un clin d'œil, une parole inutile¹ ».

Le théâtre moderne est épuré. A cette assertion de La Mothe, le R. P. Richard répond que la prétendue décence du théâtre n'est qu'une illusion, « une pureté apparente qui n'adoucit les images du vice que pour le faire recevoir avec plus de facilité en le rendant moins affreux² », et qu'à cet égard, Fontenelle avait révélé la véritable action du théâtre qui n'est autre chose que « l'art réduit en pratique de farder les passions pour les inspirer plus sûrement³ ».

Demandait-on enfin pourquoi le gouvernement tolérait des spectacles condamnés par l'Église? Le R. P. Richard répondait tout simplement que le gouvernement ne les tolérait que comme il tolérait les « femmes perdues d'honneur » et une « infinité d'autres maux » qu'il ne pouvait empêcher.

D'après son exposé, le P. Richard concluait donc que,

1. *Dictionnaire Universel des Sciences Ecclésiastiques*, par le R. P. Richard et autres religieux dominicains..., vol. V, Paris 1762, p. 151.

2. *Ibid.*, p. 151.

3. *Ibid.*, p. 151.

non seulement les acteurs méritaient d'être excommuniés à raison du danger de leurs spectacles, mais « qu'aller aux spectacles est un péché mortel de sa nature³ ».

L'article du R. P. Richard, tout dogmatique de caractère comme celui du P. Joly, nous transporte en plein xvii^e siècle. Il ne révèle aucun adoucissement dans l'attitude de l'Eglise envers le théâtre, et montre que, si certains d'entre le clergé se permettaient le plaisir des spectacles (ce qui arrivait assez souvent à cette époque) l'Eglise ne s'en tenait pas moins strictement aux doctrines de Bossuet.

En condamnant le théâtre comme école d'irrégion, le P. Joly avait expliqué les causes de cette rigidité. Tant que le théâtre serait l'organe des philosophes, loin de fléchir dans son attitude, elle allait devenir même excessive dans son zèle. Un événement arrivé peu de temps après la publication de ces deux ouvrages, les confirma de façon éclatante.

Nullement résignés à subir l'arrêt du Parlement, les acteurs n'attendaient qu'une occasion pour revendiquer leurs droits. Au mois de juillet, Crébillon mourut. La Comédie Française se décida donc à faire célébrer une messe pour le repos de l'âme du poète. Sachant que l'archevêque de Paris, Mgr de Beaumont, s'y opposerait, ils conçurent l'idée de demander au curé Huot, de l'ordre de Malte, la permission de rendre cet hommage au poète. Le curé consentit, et les comédiens déterminés à profiter de cette clémence, envoyèrent à grands frais des billets d'invitation à tous les corps de la ville.

1. *Dictionnaire Universel*..., p. 152.

Le jour arrivé, c'était le 6 juillet, l'église était toute tendue de noir : catafalque, dais, illuminations merveilleuses, tout était pompeusement disposé. « La Compagnie, dit Bachaumont, était des plus nombreuses. L'Académie Française y avait été invitée, l'Opéra, la Comédie Italienne, tous les corps comiques y ont assisté. Mlle Clairon, en long manteau, menait le deuil.. enfin tout à concouru à rendre cette cérémonie aussi mémorable que risible¹ ». A peine fut-elle terminée qu'un orage de désapprobation éclata sur le P. Huot. Son action, qui montrait qu'il regardait les acteurs comme catholiques et non pas comme excommuniés, lui coûta cher. L'Archevêque de Paris, fit des remontrances et décida que le P. Huot, quoique soustrait à l'ordinaire par les privilèges de son ordre, serait puni pour avoir occasionné un scandale en communiquant avec des histrions foudroyés par l'Eglise. En conséquence, il fut condamné à trois mois de séminaire et à deux cents francs d'amende envers les pauvres.

L'Archevêque de Paris montra une sévérité bien rigide en censurant de façon si exemplaire un prêtre sur qui, en règle générale, il n'avait aucun pouvoir. Mais les circonstances ambiantes contribuèrent à sa décision. Le moment même où La Mothe attaqua si violemment les pouvoirs de l'Eglise, marquait une crise dans l'histoire ecclésiastique. Attaqués de tous les côtés, les Jésuites étaient à la veille de se voir chasser de France. Or, les discussions soulevées contre cet

1. Bachaumont *Mémoires secrets*. Vol. I, 10 juillet 1762, pp. 114-115.

ordre ne manquaient pas d'exciter l'opinion contre l'Eglise en général, en donnant lieu à des critiques de son pouvoir qui contribuaient à affaiblir son prestige. D'ailleurs la guerre contre l'infâme s'engageait déjà sous la direction de Voltaire. Après *Candide*, ce fut le *Manuel des Inquisiteurs* de Morellet, après le Manuel, *L'Extrait des Sentiments de Jean Meslier*, après l'Extrait, le *Sermon des Cinquante*, tous ouvrages qui attaquaient les fondements du catholicisme et en les ridiculisant, proposaient d'élever sur leur ruine le déisme et la morale naturelle. En faisant de la messe célébrée par les acteurs un scandale public, en punissant de façon exemplaire le curé Huot, Mgr de Beaumont donna enfin sa réponse à l'attaque menée par La Mothe et Voltaire, et qui faisait partie intégrale de la guerre menée par les philosophes contre le fanatisme et les abus de l'époque. Complétant les ouvrages du P. Joly et du P. Richard, il prouvait que l'Eglise ne s'était point départie de son ancienne sévérité, et qu'elle allait disputer pied à pied les prétentions des philosophes.

Voltaire eut beau protester qu'il faudrait « excommunier M. l'Archevêque pour recevoir tous les ans, environ 300.000 livres que lui fournissent les spectacles de Paris¹ », Mlle Clairon eut beau menacer les Gentilshommes de prendre sa retraite s'ils n'employaient pas leur crédit à faire lever la peine de l'excommunication², il n'en résulta rien. Aggravée par tant d'atta-

1. Voltaire, *Œuvres*. Vol. XLII. Lettre du 18 juillet 1762 à M. Dami-laville..., p. 173.

2. Voir Papillon de la Ferté, *L'administration des Menus. Journal*, 1756-1780, éd. E. Boysse. Paris 1887, p. 77.

ques, l'Eglise était plus déterminée que jamais à maintenir son autorité, et lorsqu'en 1763 un prêtre lança une condamnation foudroyante contre théâtre et gens de théâtre, cette controverse suscitée par Mlle Clairon parut se terminer tout autrement que ne l'espérait Voltaire.

L'Abbé de la Tour, membre de l'Académie de Montauban se sentit poussé comme malgré lui par le livre de La Mothe et par les brochures qu'il avait suscitées, à mettre une digue à la passion du théâtre devenue si générale. Non pas qu'il s'attendit à faire une révolution dans les esprits; il espérait simplement « sauver quelques âmes » du vice, mais il se trouva que son zèle lui fournit tant d'arguments que l'abbé fut entraîné bien au delà de son projet initial, car lorsqu'il mourut en 1780, son ouvrage comptait vingt livres en dix gros volumes¹.

Il aurait été impossible dans les limites de cette étude de donner une idée exacte de ce recueil immense

1. Les détails de la publication de ce livre, intitulé *Réflexions morales, Politiques, Historiques et Littéraires sur le Théâtre* nous manquent. Les journaux entre 1763-1768 n'annoncent pas cet ouvrage. La seule mention que nous en ayons trouvée à cette date, est dans *Les Remarques sur la Vie de P. Corneille* par Voltaire, 1764. *Œuvres*, vol. XXXII, p. 374. Cependant il a dû être connu à Paris puisque le Chevalier de Leschar écrivant au *Journal de Paris* le 27 février 1778 au sujet de la cinquième édition des Lettres de Boissy, fit mention d'un ouvrage de quatorze livres en sept volumes, parus en 1763, 65, 66, 68, 72, 74, sous ce même titre. Cette édition nous manque. Celle qui appartient à la collection Rondel, quoiqu'elle renferme vingt livres en dix volumes ne s'accorde pas quant aux dates avec celles données par de Leschar. Les voici : livres 1, 2, 1763, 3, 4, 1765, 5, 1766, 6, 7, 1768, 8, 1769, 9-15, 1773, 16, 1774, 17, 18, 1776, 19, 20, 1778. Faute de renseignements exacts, nous avons cru devoir considérer cet ouvrage dans son ensemble, au lieu d'y revenir à la publication de chaque livre.

Nous nous servons de l'édition des œuvres de l'abbé de La Tour, publiée par l'Abbé Migne, Paris 1855. Vol. IV et V.

de quelque deux mille cinq cents pages in-quarto, si l'abbé n'avait lui-même facilité notre travail. Seuls les six premiers livres publiés entre 1763 et 1768 revêtent un caractère polémique. A partir de ce point les digressions déjà nombreuses dans les premiers volumes, deviennent de plus en plus fréquentes; anecdote succède à anecdote, citation à citation, sans qu'il y ait aucun souci d'ordre. Que de chapitres sur la peinture, la sculpture, le luxe, les coiffeurs, les queues traînantes, etc., etc., où l'abbé tombe dans le ridicule par son zèle déplacé ! Limitant donc notre étude aux six premiers livres, nous essayerons de dégager de ce recueil massif de témoignages ecclésiastiques et séculiers contre le théâtre, la thèse de l'abbé de la Tour.

Dans son premier livre, il traite la question des rapports entre l'Eglise et le théâtre. Il cite les canons qui défendent au clergé d'assister au théâtre, et il condamne les pièces de collège. Tout en convenant « qu'il y a autant de différence entre les spectacles publics et les divertissements du cloître, qu'entre un repas honnête avec des personnes choisies, et les débauches du cabaret¹ », l'abbé tient les Jésuites responsables d'avoir par ce genre de divertissement contribué à répandre, sans le vouloir, la passion du théâtre contre laquelle il réagit. Enfin, il n'approuve point les pièces à sujets sacrés. Non seulement « jamais le théâtre ne peut employer convenablement les choses saintes parce qu'il n'en a pas l'esprit² », non seulement « il est mora-

1. Abbé de La Tour, *Œuvres* 1855, éd. l'Abbé Migne, vol. IV, p. 29.

2. *Ibid.*, p. 59.

lement impossible qu'un comédien, une comédienne remplissent un rôle pieux¹ », mais aussi pour rendre ces sujets intéressants le poète avilit toujours « la majesté de l'Écriture » par un mélange de fiction qui en altère la vérité et la pureté. Polyeucte n'est qu'un « martyr amoureux » qui meurt pour la foi en « regrettant sa maîtresse² ». La Judith de Boyer n'est plus une héroïne inspirée de Dieu. C'est « une aventurière étonnée, troublée, inquiète³ ». Mais l'abbé ne s'en tient pas là. Ce théâtre qui ne peut rendre des sujets sacrés sans les profaner, lui paraît ainsi qu'au P. Joly, l'ennemi déclaré de la religion. Il menace la foi, « en sape les fondements, en éteint l'esprit, en combat les maximes⁴ » ; « il a plus répandu l'esprit d'irrégion que le Dictionnaire de Bayle et l'Encyclopédie⁵ ». Tartuffe, « ce mélange monstrueux d'irrégion et de piété, de modestie et d'obscénité », ne le cède en impiété qu'aux pièces de Voltaire qui ne sont qu'une « école d'erreur, un prêche d'impiété, une chaire de pestilence⁶ ». Ces mauvais raisonnements, « ces imprécations, ces blasphèmes, ces sarcasmes sur les ministres, ce mépris des choses saintes » qu'on trouve dans *Alzire*, *Zaïre*, *Mahomet*, « quels coups mortels à la religion⁷ ! ». C'est là le point capital de la thèse de l'abbé de la Tour. Écrivant peu de temps après la destruction de l'Ordre des Jésuites, ce premier triomphe de

1. Abbé de La Tour, *Œuvres*, 1855, vol. IV, p. 66.

2. *Ibid.*, p. 73.

3. *Ibid.*, p. 74.

4. *Ibid.*, p. 82.

5. *Ibid.*, p. 82.

6. *Ibid.*, p. 89.

7. *Ibid.*, p. 89-90.

l'esprit philosophique sur la religion, il crut devoir dénoncer hautement la guerre entreprise par les philosophes contre le clergé, et dans laquelle le théâtre jouait un rôle important.

Le deuxième livre destiné à montrer que les lois civiles et ecclésiastiques ont de tout temps flétri théâtre et acteurs, est un traité détaillé des différentes privations et peines qui dérivent de l'infamie et de l'excommunication. Publié également en 1763, il reflète les discussions soulevées par La Mothe, et confirme les conclusions du P. Joly.

Après avoir examiné le théâtre dans ses rapports avec la religion et les lois, l'abbé de la Tour le considère dans son troisième livre, du point de vue du bien de l'Etat. Il pense que le théâtre est très dangereux pour toutes les classes de la société. Loin d'instruire les nobles, il « entretient, flatte, augmente leurs défauts¹ »; il distrait les officiers de leurs devoirs, et « ne peut qu'efféminer le guerrier² »; chose plus grave, il corrompt le peuple, car non seulement on perd le temps qu'on y passe, mais on s'y dégoûte du travail. Enfin, c'est un impôt considérable pour la famille et pour l'Etat, et d'autant plus regrettable que le théâtre prêche contre la royauté, et donne des leçons de révolte. « Le tyranicide, la révolte, les conjurations, le mépris des rois, sont la doctrine générale de tous les tragiques³ ». Citant en faveur de sa thèse *Cinna*, *Pompée*, *Catilina*,

1. Abbé de La Tour, *Œuvres*, 1855, vol. IV, p. 266.

2. *Ibid.*, p. 276.

3. *Ibid.*, p. 338.

Le Triumvirat. Mahomet, etc..., il conclut que le théâtre devrait être détruit comme dangereux pour la bonne politique.

Non seulement l'abbé de la Tour condamne le théâtre du point de vue politique et social, mais il trouve sa morale funeste. Représentant des dogmes catholiques, il ne peut que répéter les arguments de ses devanciers. Il les développe longuement en s'attachant tout d'abord à réfuter une des assertions essentielles des partisans du théâtre. Il rejette cet argument que le théâtre « purge » les passions. « Le théâtre n'est que le règne des passions, dit-il, l'art du théâtre n'est que l'art de les exciter¹ », « l'acteur ne cherche qu'à les émouvoir et le spectateur à les sentir² ». Pour cette raison, la jeunesse y court de grands risques; elle y apprend des leçons de frivolité et d'amour, et elle perd son goût pour l'étude. Dangereux à cause des passions qu'il excite, le théâtre ne se recommande pas non plus par les « vertus idéales » qu'il enseigne, et cette pitié qu'il excite est stérile, comme l'a dit Rousseau, « on pleure les malheurs d'un héros imaginaire, et on ne jettera pas un regard de compassion sur les malheurs réels d'une foule de pauvres qui périssent de misère³ ».

Pour ces raisons seules, l'abbé de la Tour pense qu'on peut légitimement condamner le théâtre, mais il a d'autres arguments qu'il donne dans le cinquième livre. Convaincu de saper les principes religieux, de combat-

1. Abbé de La Tour, *Œuvres*, vol. IV, p. 406.

2. *Ibid.*, p. 433.

3. *Ibid.*, p. 437.

tre la sagesse de la législation, et de renverser l'ordre politique, le théâtre, en outre. « trouble toute la douceur et le repos de la vie, il en bannit l'agrément et la sûreté¹ ». Il est responsable en premier lieu, dit l'abbé, du mépris qu'on a en France pour le mariage. « Jamais il n'y a eu dans le monde plus de célibataires et de mauvais ménages que depuis le règne du théâtre² ». Toute la scène est un système de dépravation. La comédie efface toute idée de religion dans le mariage, elle « lève tous les remords et la honte de l'adultère, en ôte jusqu'à l'idée du crime, n'en fait qu'une faiblesse et un jeu³ ». *G. Fandin* et *l'Amphytrion* sont des pièces scandaleuses qui ne le cèdent en matière de vice qu'aux pièces de Regnard, de Poisson, de Favart, et de Montfleury, où l'on ne trouve qu'un « tas de scélérats, de fourbes, de coquettes, de débauchés, de mauvais fils, de mauvais maris... en un mot, la lie de la scélérate⁴ ».

Le théâtre, en outre, flatte la malignité, la médisance et le mensonge. On en revient cynique. On se plaint de ce que le Français a l'esprit railleur, et l'on ne voit pas que la cause en est due au théâtre, « école de malice » qui est « aussi pernicieuse pour les mœurs qu'une école de libertinage⁵ ».

Enfin, c'est au théâtre que les femmes apprennent à se perdre. Asservi à leurs goûts et assorti au caractère et à la faiblesse de leur sexe, il flatte et favorise

1. Abbé de la Tour, *Œuvres*, 1855, vol. IV, p. 503.

2. *Ibid.*, p. 518.

3. *Ibid.*, p. 523.

4. *Ibid.*, p. 539.

5. *Ibid.*, p. 550.

toutes leurs passions. Son effet inévitable est de changer peu à peu leur caractère, « le sexe modeste et timide le dispute aux hommes les plus hardis¹ ».

Ce sont là les principaux arguments de l'Abbé de la Tour en ce qui concerne les effets sociaux et moraux du théâtre. A tout prendre, ils ne sont qu'un développement de la thèse catholique traditionnelle, et il faut convenir que loin de leur donner une énergie nouvelle, les anecdotes, les citations nombreuses, et l'érudition scolastique qui les encadrent, leur enlèvent la force et la puissance qu'ils avaient revêtues, dans la brève mais éloquente lettre de Gresset.

Loin de réussir dans sa démarche pour faire lever l'excommunication, Mlle Clairon n'avait fait qu'empirer la cause des acteurs. Car si, dans cette querelle, quelques défenseurs s'étaient levés en faveur du théâtre, ils n'avaient pas eu cause gagnée. Depuis 1694, jamais le clergé ne s'était exprimé aussi fortement contre le théâtre². Il se rendait compte de la signification profonde de l'ouvrage de La Mothe, résultat direct de la prédication philosophique. Il se sentait attaqué dans un de ses dogmes fondamentaux par un parti qui travaillait activement à la destruction de l'Eglise, et la gravité des circonstances dictait la mesure de sa réponse. La radiation de La Mothe, les ouvrages du P. Joly, du R. P. Richard et de l'Abbé de la Tour, l'intervention de l'archevêque lui-même, tout cela témoignait de

1. Abbé de la Tour, *Œuvres*, 1855, voi. IV, p. 629.

2. Le clergé tonnait même contre le théâtre en chaire. Voir le P. de Graveron, *Conférences sur Divers sujets de Morale et de Piété*. Paris, 1763. Conférence ~~XXI~~. Vol. II, p. 355-363.

son ardeur à repousser cette attaque soutenue par les philosophes, et à leur disputer pied à pied ce qu'ils réclamaient. La discussion rouverte par Mlle Clairon n'ayant amené qu'une plus grande sévérité de l'Eglise, les acteurs se résignèrent, et la querelle s'adoucit pendant quelque temps.

Toutefois, deux ouvrages publiés en 1763 et 1764, nous ramènent à la querelle de 1758.

En 1763, Marmontel publia sa *Poétique Française*. Dans ce long traité, il inséra les remarques qui avaient constitué l'article « comédie » dans l'Encyclopédie, mais il y ajouta un chapitre sur la tragédie, dans lequel il répétait et développait les arguments qu'il avait opposés à Rousseau. Il répétait que le théâtre apprenait réellement à réprimer les passions; il justifiait la mise en scène des actions atroces condamnées par Rousseau, et il soutenait que la représentation de l'amour sur la scène était sans danger pour les âmes. Dans tout cela, rien de neuf. Mais il ajoutait en outre quelques remarques qui ne laissent pas d'être curieuses. En examinant les sujets qui conviennent à la tragédie, il faisait certaines critiques sur les principes émis par Aristote et sur lesquels était fondée la tragédie « classique » et contemporaine. Tandis qu'Aristote voulait qu'on les choisît parmi des personnages illustres, Marmontel pensait qu'une action « pour être digne d'être rappelée aux siècles à venir comme un exemple utile et frappant, n'a pas besoin d'un personnage illustre¹ ». Notons ce

1. Marmontel, *Poétique française*. Paris, 1763, vol. II, p. 143.

jugement. Marmontel estimait que pour être plus près de nous, la tragédie en devient plus utile. Il est loin de « préférer la tragédie populaire à la tragédie héroïque », mais il en reconnaît la valeur morale. « Quelle comparaison, s'écriait-il, de Barnevel avec Athalie du côté de la pompe et de la majesté du théâtre, mais aussi quelle comparaison du côté du pathétique et de la moralité¹ ».

C'est l'influence de la poétique de Diderot qui se fait jour dans les critiques de Marmontel. Comme l'auteur anonyme de la *Lettre à Mlle Clairon*, et comme Robinet, Marmontel semble penser que les genres établis n'ont pas toute l'utilité qu'on doit exiger d'une composition dramatique. Il ne se prononce pas définitivement sur la question, mais les doutes qu'il a émis vont être repris dans la suite du débat.

Par une curieuse coïncidence, quelques mois après la publication de son livre, Marmontel se trouva encore une fois en opposition avec Rousseau qui, dans son opuscule de *L'Imitation théâtrale*, publié en 1764, rassembla celles des idées de Platon contre le théâtre qu'il n'avait pu faire entrer dans sa lettre. Puisant dans le deuxième livre des *Lois*, et dans le dixième livre de *La République*, Rousseau avait fait une sorte de discours suivi qui exprimait en somme l'idée fondamentale de sa thèse contre le théâtre, à savoir que la tragédie et la comédie en montrant toujours les hommes dans un état exagéré de douleur ou de ridicule, tendent à les rendre tels dans la vie, et par là à amollir et affaiblir leurs primitives

1. Marmontel, *Poétique*..., p. 147.

et mâles vertus. « Cette habitude de soumettre à leurs passions les gens qu'on nous fait aimer, dit-il, altère et change tellement nos jugements sur les choses louables, que nous nous accoutumons à honorer la faiblesse d'âme sous le nom de sensibilité, et à traiter d'hommes durs... ceux en qui la sévérité du devoir l'emporte en toute occasion sur les affections naturelles¹ ».

Ces deux ouvrages, sans entrer directement dans la controverse, montrent l'abîme qui séparait Rousseau et les Philosophes sur la question du théâtre. Le premier d'entre eux, Voltaire, en publiant son édition de Corneille cette même année, ne manqua pas de renouveler ses protestations contre les détracteurs du théâtre. Il n'était pas homme à se soumettre à la défaite qu'il avait essuyée en 1761, et s'étant constitué champion des acteurs, il n'abandonna pas leur cause. A plusieurs reprises dans ses commentaires, il attaquait l'austérité du clergé, « ces hommes bassement jaloux du premier des beaux arts, qui colorent leur envie du prétexte de la religion » et « craignent que la nation ne s'instruise au théâtre² ». Il répétait que le théâtre était le plus « utile des divertissements dont l'esprit humain soit capable³ » et que c'était une « grande inconséquence de vouloir flétrir des pièces très morales parce qu'il y en a eu autrefois de scandaleuses⁴ ». Enfin, il trouvait moyen de faire connaître au public la décision de Cerati, confesseur du pape Clément XII, qui avait

1. Rousseau, *Œuvres*, vol. III, 1846. De l'imitation théâtrale, p. 189.

2. Voltaire, *Œuvres*, vol. XXXI, « Remarques sur Théodore », p. 519.

3. *Ibid.*, p. 518.

4. *Ibid.* Remarques sur la vie de P. Corneille. Vol. XXXII, p. 373.

déclaré en 1752 que « l'emploi des comédiens, institué pour donner quelque délassement aux hommes, n'est pas en soi illicite¹ ».

Voltaire ne se doutait guère, en écrivant ces mots, que le public qu'il voulait gagner à ses idées allait s'opposer fortement à la réhabilitation des acteurs. Or, un événement fâcheux arrivé dans le « tripot comique », ressuscita en 1765, toute la question des droits civils des acteurs. Comme le début de cette affaire a été rapporté par Maugras et par E. de Goncourt², nous nous bornerons à en citer l'essentiel pour notre étude.

Un certain Dubois, comédien de la troupe française, fut accusé par son chirurgien d'avoir omis de payer une consultation. Cité en justice, Dubois affirma sous serment qu'il avait réglé sa dette, et son camarade Blainville le soutint. « Le procureur du chirurgien ne perdit pas la tête » dit Grimm. En dernier ressort, « il fit imprimer un mémoire en faveur de son client dans lequel il soutint que, ni le serment du sieur Dubois, ni celui du sieur Blainville n'étaient recevables en justice attendu qu'ils exerçaient tous deux un métier infâme³ ». Indignés par cette décision, tous les acteurs se levèrent à l'unanimité pour demander satisfaction de l'insulte publique faite à l'état d'acteur. Malheureusement il fut prouvé que Dubois et Blainville étaient des fripons et qu'ils avaient fait un faux serment. Sur cela les autres

1. Voltaire. Remarques sur Théodore. *Œuvres*, vol. XXXI, p. 519.

2. G. Maugras, *Les Comédiens hors la loi*, 1887, p. 286 et suiv. E. de Goncourt, *Mlle Clairon d'après ses correspondances et les Rapports de Police du temps*, Paris, 1890, p. 211 et suiv.

3. Grimm, *Correspondance littéraire*, 1765, vol. VI, 15 avril, p. 258.

acteurs de la Comédie Française prirent le seul parti honorable. Après avoir payé le chirurgien, ils chassèrent les deux coupables. On était à la veille du 15 avril, jour de la réouverture du théâtre avec la reprise du *Siège de Calais*. Comme Dubois avait été chargé du rôle de Mauny, il fut décidé qu'il serait remplacé par Bellecour, et les affiches annoncèrent au public cette modification dans l'interprétation. Or, quelques heures seulement avant la représentation, arriva un ordre du roi enjoignant de jouer la pièce avec Dubois. La fille de ce dernier avait machiné ce coup de théâtre. A cette nouvelle, Mlle Clairon, Lekain, Molé, Brizard, Dauberval, refusèrent de jouer avec un fripon, et l'heure de l'ouverture arrivée, la troupe annonça non *Le Siège de Calais*, mais *Le Joueur*. L'indignation du public fut extrême. Partout, dans la salle, on n'entendait que des cris : « Les comédiens sont des insolents, au cachot ces insolents !... A l'hôpital, la Clairon, au cachot tous ces coquins¹ », et cette frénésie durant jusqu'à sept heures du soir, les acteurs rendirent l'argent au public et la mémorable « Journée du Siège de Calais » se termina par la fermeture du théâtre.

Le lendemain, tout Paris était en émoi. Si les Philosophes, notamment Voltaire et Grimm, prêtèrent à cette occasion leur appui aux acteurs², la majorité du public leur était hostile. Collé se fit l'interprète de l'opinion en écrivant, « Que l'on me passe de dire ici que voilà bien du bruit pour une omelette au lard, et en

1. Voir Grimm, *Correspondance Littéraire*, vol. VI, p. 259.

2. Voir par exemple Grimm, *Correspondance Littéraire*, vol. VI, p. 260.

suivant toujours la noblesse de cette comparaison, j'ajouterai pour une omelette au lard rance et aux œufs couvis, car c'est à cette idée basse que je compare l'honneur de tous les comédiens du monde¹ ». Enfin l'indignation générale fut calmée lorsqu'on sut que Mlle Clairon, Lekain, Molé, Brizard et Dauberval, avaient été incarcérés au For-l'Evêque. Le 17 avril, le public eut sa pleine revanche, lorsque à la réouverture du théâtre, Bellecour parut sur l'avant-scène et lui demanda humblement pardon au nom de la troupe, de lui avoir manqué. « Messieurs », dit-il, au milieu d'applaudissements frénétiques, « c'est avec la plus vive douleur que nous nous présentons devant vous. Nous ressentons avec la plus grande amertume le malheur de vous avoir manqué. Notre âme ne peut être plus affectée qu'elle l'est du tort réel que nous avons. Il n'est aucune satisfaction que l'on ne vous doive. Nous attendons avec soumission les peines qu'on voudra bien nous imposer, et qui ont été déjà imposées à plusieurs de nos camarades. Notre repentir est sincère... Le temps seul en peut prouver la réalité. C'est par nos soins et les efforts que nous ferons pour contribuer à vos amusements, que nous espérons vous ôter jusqu'au moindre souvenir de notre faute, et c'est des bontés et de l'indulgence dont vous nous avez tant de fois honorés, que nous attendons la grâce, que nous vous demandons, et que nous osons vous supplier de nous accorder² ».

Jamais homme ne fut obligé d'abaisser à ce point sa

1. Collé, *Journal et Mémoires...*, 1868, vol. III, p. 29.

2. Grimm, *Correspondance Littéraire*, vol. VI, pp. 260-261.

dignité. Voltaire en rougit comme d'une flétrissure infligée à sa personne. Il ne pensa à rien moins qu'à une grève générale des acteurs. « Si j'avais un conseil à donner aux gens tenant de la comédie, manda-t-il à M. Damilaville le 29 avril, ce serait de ne jamais remonter sur le théâtre, qu'on ne leur eût rendu les droits de citoyen¹ ». Cela n'était pas si aisé qu'il voulait le croire, car lorsque Lekain et Molé demandèrent leur retraite, ils furent rappelés à leurs obligations. Mlle Clairon encouragée par Voltaire², fut plus tenace. Sortie de prison le 21 avril sous prétexte de mauvaise santé, elle obtint un congé, et partit pour la Suisse. Indignée du traitement humiliant qu'avaient reçu les acteurs, elle avait pris sa décision, et il fut bientôt connu que la célèbre tragédienne ne monterait plus sur le théâtre, si l'on n'accordait aux comédiens les droits civils et religieux qu'ils réclamaient depuis si longtemps.

Cette nouvelle qui consterna les habitués de la Comédie Française, fut l'occasion d'une brochure anonyme intitulée *Lettre du Chevalier M. à Milord K.* qui parut au mois de mai. L'auteur faisait valoir tous les arguments déjà employés par Voltaire et par La Mothe en faveur des comédiens : l'attitude conciliante de Saint Thomas, l'inconséquence d'excommunier les acteurs et non les auteurs, et l'origine sacrée du théâtre en France. Tout en reconnaissant l'existence de la peine de l'excommunication, il la condamnait comme injuste :

1. Voltaire, *Œuvres*, vol. XLIII, p. 547.

2. *Ibid*, p. 548. *Lettre du 1^{er} mai à Mlle Clairon.*

« C'est encore, disait-il, un tissu de contradictions¹ ». « On a toujours pensé ainsi, voilà la logique qui court les rues. Quand on a dit que c'est l'usage, on croit avoir apporté une raison sans réplique² ». La lettre se terminait par l'éloge excessif de la personne et des talents de Mlle Clairon.

Celle-ci revint à Paris au début de novembre, et se consacra toute entière à la cause de sa profession. C'était chez elle tous les jours des consultations de jurisconsultes, et des réunions de comités, au milieu desquelles s'élaborait un mémoire qu'on disait devoir apporter de grands changements à la Comédie Française. On prétendait qu'elle serait érigée en « Académie Royale, Dramatique », par lettres patentes enregistrées au Parlement. L'excommunication était encore trop ancrée dans les mœurs pour la faire lever, et cette Académie était le moyen, pensait-on, de donner des droits civiques, un état légal, aux comédiens et aux comédiennes que l'on voulait faire en même temps valets de chambre du roi, et femmes de chambre de la reine, en vertu d'un vieux titre que l'on prétendait avoir été retrouvé, et où les comédiens étaient qualifiés de valets de chambre du roi. Voltaire, bien entendu, était l'âme de cette conspiration. Il surveillait lui-même de Ferney le mémoire de Jabineau de la Voûte, avocat des acteurs³, mais il ne doutait point de son succès et calculait déjà

1. *Lettre du Chevalier M. à Milord K.*, traduite de l'anglais. A Londres, 1765, p. 16.

2. *Ibid.*, p. 21.

3. Voir Voltaire, *Œuvres*, vol. XLIV. Lettres du 4 février et du 1^{er} mars 1766, pp. 208 et 232.

avec ravissement toutes les conséquences des changements qui se préparaient. « Je renvoie à mes divins anges, écrivit-il à d'Argental, le mémoire de M. de la Voûte pour les Comédiens. La tournure que vous avez prise est très habile. La déclaration du roi sera un bouclier contre la prêtraille; elle sera enregistrée, et quand les ministres refuseront la sépulture à un citoyen pensionnaire du roi, on leur lâchera le parlement¹ ».

Cependant le travail de la Voûte n'eut point le succès prévu par Voltaire. M. de Saint-Florentin avait consenti à le présenter au roi. Il le lut en effet le 6 avril 1766, à une réunion du Conseil, et demanda en même temps au roi de confirmer l'édit de 1641. Quelqu'un fit observer que les privilèges accordés aux comédiens par Louis XIII n'ayant pas été révoqués, il ne tenait qu'à eux de les faire valoir dans l'occasion. Quant au roi il répondit ainsi à ses ministres : « Je vois où vous voulez en venir; les comédiens ne seront jamais sous mon règne que ce qu'ils ont été sous celui de mes prédécesseurs; qu'on ne m'en reparle plus² ».

Ainsi échouèrent les projets si savamment élaborés par Voltaire et ses protégés. La protection de Voltaire et des philosophes, loin d'aider au succès des acteurs avait nui à leur cause en aggravant la sévérité de l'Eglise, et voici que le roi confirmait la peine de l'infamie en refusant de rien changer à leur égard. Regardant l'édit de Louis XIII comme « une correction pour les comé-

1. Voir Voltaire, *Œuvres*, Vol. XLIV. Lettre du 4 février 1766, p. 207.

2. Bachaumont, *Mémoires secrets*, vol. III, 7 avril 1766, p. 18.

diens de ce temps-là » plutôt que comme des « prérogatives¹ », Mlle Clairon prit sa retraite le 23 avril.

Il faut convenir que malgré les relations de plus en plus intimes entre les acteurs et la haute société, malgré cet engouement qui allait en augmentant au point que Molé étant malade en 1766, tout Paris s'empressa de lui offrir ses meilleurs vins², et qu'on se disputait à l'envi le privilège d'avoir un billet pour la représentation organisée à son bénéfice par Mlle Clairon³, le préjugé à l'égard des acteurs ne s'était pas affaibli⁴, et le roi, en rejetant la demande des acteurs, se faisait l'interprète de l'opinion publique. Alors même qu'il eût réhabilité les acteurs, il n'aurait pu détruire le préjugé, et Collé se montrait plus judicieux que Voltaire lorsqu'il terminait ses réflexions sur la question en demandant : « Mais quand ils auraient obtenu des lettres patentes du Roi pour être au niveau des autres citoyens, quand ces lettres auraient été enregistrées au Parlement, le roi et le Parlement auraient-ils par là détruit l'opinion publique ? en seraient-ils restés moins infâmes dans l'idée de toute notre nation⁵ ? ».

Rejetés par la société civile, exclus des sacrements, les comédiens durent se soumettre et courber la tête

1. Voir Papillon de la Ferté, *Journal...*, p. 187.

2. Voir Bachaumont, *Mémoires secrets*, vol. III, 5 octobre 1766, p. 93. « Le vin lui ayant été conseillé,... il a reçu, en un jour, plus de 2.000 bouteilles de vin de toutes espèces des différentes dames de la Cour. »

3. Voir Bachaumont, vol. III, 13 janvier 1767, p. 144. « Les souscriptions proposées par Mlle Clairon prennent la plus grande faveur. On ne se contente pas de donner un louis, il est ignoble de ne prendre qu'un billet. »

4. Voir, *ibid.*, une chanson écrite contre cet empressement autour de Molé.

5. Collé, *Journal*, vol. III, p. 84.

sous le double anathème. Ainsi se termina la longue discussion soulevée par Mlle Clairon en 1760. Sans fruits pour les acteurs, elle nous a apporté avec de nouveaux témoignages de la conviction croissante de l'utilité du théâtre, des critiques sévères des genres établis, et préparé la voie à une autre phase de la controverse qui fera le sujet du chapitre suivant.

CHAPITRE V

Tentatives de Réforme

(1766-1773)

Pour suivre la dernière phase de la querelle sur l'état des acteurs, nous avons dû laisser de côté la controverse sur le théâtre. Après s'être calmée pendant quelque temps elle se ranima en 1765.

Dans son livre *De l'Education Civile*, Garnier, professeur royal d'hébreu, fit le procès des poètes tragiques. Par principe, il n'était pas hostile au théâtre, mais en considérant le théâtre de son temps dans ses rapports avec la société, il lui semblait qu'il accomplissait une œuvre dangereuse. Dans un chapitre de son projet pour la réforme de l'éducation, il s'adressait aux poètes dramatiques et leur reprochait d'avoir négligé leurs devoirs. « Tragiques français, quittez pour un moment le cothurne et daignez me répondre. Ne vous vantez-vous pas d'être les précepteurs de la nation ? Eh bien, dites-nous donc depuis plus d'un siècle que nous prenons de vos leçons, avons-nous fait bien des progrès dans le chemin de la vertu ? Les hommes sont-ils devenus plus appliqués à leurs devoirs et plus déli-

cats sur la réputation ? Les femmes se respectent-elles davantage ? L'union règne-t-elle davantage dans les familles ? Enfin ceux qui vous fréquentent valent-ils mieux que ceux qui vous négligent ?¹ » Sa réponse était négative. Il leur faisait remarquer que les parents qui s'occupaient de l'éducation de leurs enfants, que les magistrats et les personnes « à qui leurs places prescrivent de la gravité et de la décence² », craignaient d'y être vus. La raison de cette conduite était, pensait-il, dans le rôle prépondérant de l'amour dans les pièces tant comiques que tragiques. « J'ouvre vos livres, continuait-il, et je ne trouve partout que certaines amours romanesques... Le devoir et la vertu sont dans vos pièces de malheureuses victimes que vous parez de quelques fleurs pour faire à l'amour un sacrifice plus éclatant³ ».

Il accusait donc les poètes d'avoir oublié le vrai but de l'art dramatique dans le désir de plaire au public. « Ne nous sera-t-il pas permis demandait-il, de regretter la perte que la nation a faite de tant de génies si capables de lui rendre des services importants s'ils se fussent occupés de ses vrais besoins, et s'ils eussent préféré la gloire de l'éclairer au stérile emploi de l'amuser⁴ ? » En même temps il les exhortait à prendre pour modèles les poètes grecs qui « tendaient directement à l'utilité publique et particulière de leurs concitoyens », et « trou-

1. J. J. Garnier, *De l'Education Civile*, Paris, 1765. Chap. III, pp. 82-83. Garnier était déjà connu par sa critique du *Fils Naturel*, intitulé *Le Bâtard légitime*, 1757.

2. *Ibid.*, p. 87.

3. *Ibid.*, p. 87.

4. *Ibid.*, p. 92-93.

vaient le secret d'inspirer au peuple les sentiments les plus convenables à l'état où il se trouvait, et les résolutions les plus glorieuses dans des temps de calamités¹ ». Garnier attaqua la tragédie contemporaine parce qu'il pensait que le théâtre avait des devoirs plus importants que celui de se borner à la peinture des passions; il aurait voulu le voir se mettre au service de l'Etat. Toutefois, Garnier n'était pas le seul qui critiquât l'utilité du théâtre contemporain.

Dans ses *Nouveaux Essais en différents genres de Littérature*, publiés également en 1765, Thorel de Campigneulles inséra une deuxième lettre à Desprez de Boissy. Cette lettre répétait avec plus de détails les arguments que de Campigneulles avait employés dans sa réponse à la première lettre de de Boissy. Il savait gré à l'art dramatique d'amuser l'esprit en même temps qu'il « nourrit le cœur ». Le but de la tragédie, disait-il, en s'appuyant sur Aristote, est « d'éloigner de la vie humaine certaines calamités, en excitant les passions de la terreur et de la pitié² ». Pourtant, considérant *Phèdre*, *Andromaque*, *Cinna*, et *Horace*, il fit cet aveu significatif : « la tragédie n'influe point sur notre conduite, les personnages qu'elle nous présente sont trop loin de nous, j'avouerai que la tragédie n'a rendu personne meilleur, mais je défie qu'on ne me cite quelqu'un qu'elle ait rendu plus méchant³ ». Sans la trouver

1. Garnier, *De l'Education civile...*, p. 85.

2. Th. de Campigneulles, *Nouveaux Essais en différents genres de littérature*, Genève, 1765, p. 71.

3. *Ibid.*, p. 77.

dangereuse comme l'avait fait Garnier, de Campigneulles n'accordait donc pas à la tragédie qu'on jouait à l'époque, le pouvoir de corriger les mœurs.

La comédie à cet égard lui paraissait plus efficace, une instruction très utile pour la jeunesse. « C'est elle, disait-il, qui lui communique un air d'aisance et de politesse, qui lui forme le goût et lui ouvre l'esprit. C'est elle qui corrige les petits maîtres, les précieuses, les misanthropes... Elle fait avantageusement la guerre aux ridicules, et rend les plus grands services à la société¹ ». Cependant, de Campigneulles avait sur certaines pièces, des scrupules qui rappellent ceux de Rousseau. « De mauvais conseils, des équivoques, des baisers, des maris trompés par leurs femmes... des maîtres par leurs valets... la vieillesse livrée à la risée du public », telle est à son avis la morale qu'on trouve dans plusieurs de nos comédies² ». Il pensait donc qu'il fallait réformer le théâtre comique. « Ne détruisons pas l'édifice parce qu'un mur est en danger d'écraser les passants, raccommodez-le. Il n'y a rien de plus facile³ ». S'il n'indiquait pas les moyens de cette réformation, son aveu ne laisse pas d'être frappant.

Comme Garnier, il reprochait aux genres établis d'avoir manqué à leur but moral; la tragédie lui paraissait inutile sinon immorale, et la comédie pleine d'abus. Venant des partisans du théâtre, ces critiques témoignaient des progrès qu'avait faits dans les esprits l'opi-

1. Th. de Campigneulles, *Nouveaux Essais...*, p. 78.

2. *Ibid.*, p. 78.

3. *Ibid.*, pp. 78-79.

nion que le théâtre manquait à son but moral quand il se bornait à plaire ou à n'être qu'indifférent, au lieu de viser à la direction des âmes. C'est une preuve directe de la diffusion des doctrines philosophiques.

Deux ans plus tard un partisan enthousiaste de cette conception du théâtre entreprit la réforme souhaitée par de Campigneulles. En 1767, on réédita le traité de Riccoboni. Cet ouvrage était suivi d'un essai sur les « *Moyens de rendre la Comédie utile aux Mœurs, par M. de B.* », Nouel de Buzonnière, auteur de cet essai, était responsable de cette nouvelle édition. Dans l'avertissement, il expliquait l'objet de sa démarche. Il concevait la poésie dramatique comme le fléau des vices de l'humanité. « Faire une guerre ouverte aux vices qui désolent la société, inspirer aux spectateurs des sentiments de vertu, leur faire respecter le souverain et aimer leur patrie¹ », voilà, dit-il, tout le but du théâtre. Il pensait cependant que le théâtre ne remplissait pas ses devoirs, et qu'il fallait le réformer. Le projet de Riccoboni basé, on se le rappelle, sur l'élimination de l'amour de la scène, répondait en tout point aux exigences d'un Garnier par exemple, mais de Buzonnière avait d'autres idées sur le sujet. Il croyait donc devoir réunir les deux projets en un seul volume, et laisser au public la liberté de choisir celui qui lui paraîtrait le plus praticable.

« Nous avons le même but, M. Riccoboni et moi² »,

1. *De la Réformation du Théâtre* par Louis Riccoboni. Nouvelle édition augmentée des moyens de rendre la comédie utile aux Mœurs par M. de B., Paris, 1767, p. 4.

2. *Ibid.*, p. 6.

dit-il, cependant rien de moins semblable que ces deux essais. De Buzonnière ne veut pas parler du théâtre en général. La comédie seule occupe son attention parce qu'il la considère comme « un genre d'instruction... plus propre que tout autre à corriger les hommes¹ », et plus utile que « les instructions philosophiques contenues dans une infinité de bons ouvrages ». Dans sa croyance à l'utilité de la comédie, il s'accorde donc avec tous ceux qui avaient défendu le théâtre dans la querelle autour de Rousseau. Il en diffère cependant radicalement dans sa conception de la manière dont la comédie doit agir pour remplir son but moralisateur. Il reproche à Marmontel d'avoir borné la sphère de la comédie à la correction de « petits ridicules », car il estime que le seul but digne de la comédie est « d'inspirer de l'horreur pour le vice² ». Si pour plaire au public la comédie se restreint à la critique de certains ridicules amusants, ou n'attaque les vices que par leur côté ridicule, elle perd de vue le point capital qui devrait fixer son attention pour n'en prendre que l'accessoire. Elle « n'inspire aux hommes de l'horreur que pour les ridicules, pendant qu'il faudrait leur en inspirer pour les vices³ », et son effet est de propager l'idée que « l'exemption du ridicule est tout ce que la société exige de nous⁴ ».

Voilà ce dont de Buzonnière accuse Molière. Laissant de côté toutes les comédies de Molière qui n'offrent

1. N. de Buzonnière, *Moyens de rendre la Comédie utile aux Mœurs*, p. 9.

2. *Ibid.*, p. 28.

3. *Ibid.*, p. 13.

4. *Ibid.*, p. 13.

que la peinture de quelques originaux plus ridicules que dangereux, il s'attache à celles qui, visant au vrai but de la comédie, font le portrait d'un vice dangereux. Sa critique est sévère. « Molière a plutôt rendu l'Avare ridicule qu'il ne l'a rendu odieux¹ ». En le rendant amoureux, Molière a rempli la pièce de « mille plaisanteries » qui font oublier qu'il s'agit d'un avare. Au lieu de peindre un Misanthrope dans toute sa laideur, c'est-à-dire comme un homme farouche et détestable, qui « refusera de rendre service à ses semblables parce qu'ils les hait² », Molière s'est arrêté à quelques effets superficiels et de peu de conséquence. Par là il a « rendu le Misanthrope moins haïssable que ridicule³ ». Suivant cette méthode, de Buzonnière trouve de même que les *Femmes Savantes*, les *Précieuses Ridicules*, et le *Bourgeois Gentilhomme*, sont des comédies « dont toute l'utilité consiste dans la peinture du ridicule, c'est-à-dire qui divertissent beaucoup et instruisent peu⁴, ce qui d'ailleurs est très vrai. De toutes les pièces de Molière, *Tartuffe*, seule, trouve grâce auprès de lui parce qu'elle remplit le but de la comédie en inspirant « une vraie horreur de l'hypocrisie⁵ ».

Sans pousser plus loin son enquête, de Buzonnière avance que ce qui est vrai de Molière s'applique à plus forte raison à tous ses successeurs qui l'ont pris pour modèle. On peut donc conclure que « nos auteurs comi-

1. N. de Buzonnière, *op. cit.*, p. 46.

2. *Ibid.*, p. 47.

3. *Ibid.*, p. 50.

4. *Ibid.*, p. 50.

5. *Ibid.*, p. 51.

ques en général se sont plutôt attachés à plaire qu'à instruire, qu'ils ont plutôt tourné les vices en ridicule qu'ils n'en ont inspiré de l'horreur. et par conséquent qu'ils n'ont point atteint le but que se propose la comédie¹ ». De Buzonnière ajoute même que « la plupart des comédies sont des écoles du vice² » où l'on voit « la vertu, la probité, la franchise, aux prises avec l'air du jour et toujours au-dessous de ces frivolités³ », et il aurait développé cette pensée s'il n'avait pas senti qu'il prouverait trop contre la comédie. Il abandonne donc là son enquête.

La comédie s'étant détournée de son but, comment l'y ramener ? Voilà le problème qui préoccupe de Buzonnière. La réforme qu'il propose ne va à rien moins qu'à en éliminer l'élément comique. Si elle veut être utile et bonne, la comédie s'attachera à la correction des « vices essentiels, c'est-à-dire à ceux dont les suites sont funestes à la société⁴ ». Elle laissera aux théâtres de la Foire Saint-Germain le soin d'amuser le peuple par la peinture des vices ridicules. Pour corriger les vices, jamais elle ne se servira de la raillerie. De Buzonnière se méfie du rire, et n'a aucune confiance en la raillerie employée comme correctif. Non seulement elle est malhonnête, « il y a longtemps, dit-il, que l'on convient qu'un honnête homme ne doit pas se permettre la plus innocente raillerie⁵ », mais elle ne fait qu'hu-

1. N. de Buzonnière, *op. cit.*, p. 54.

2. *Ibid.*, p. 55.

3. *Ibid.*, p. 55.

4. *Ibid.*, p. 22.

5. *Ibid.*, p. 26.

milier sans rendre meilleur. Pis encore, en immolant pour notre plaisir les ridicules des autres, « la comédie, dont le but est de corriger les mœurs, les rend plus mauvaises, puisqu'elle contribue à étendre l'amour-propre¹ ». Toutes ces raisons sont pourtant primées par une autre que de Buzonnière oppose au principe *castigat ridendo mores*, et qu'il pense infaillible. Jamais, dit-il, une action vicieuse ne fait rire, « il n'est pas, par conséquent, de l'essence de la comédie de faire rire les spectateurs² ». Pour que le vice soit odieux, et par là, effrayant, il suffit, pense-t-il, de le mettre en scène dans toute sa nudité, et dans toute son horreur. De Buzonnière exhorte donc les poètes à ramener la comédie à son vrai but en suivant cette méthode, et il croit fermement que si l'on travaille d'après ses principes, la comédie qui, jusqu'ici, n'a que trop mérité l'animadversion du clergé, « tiendra dans l'esprit des gens raisonnables le rang qu'elle mérite³ ».

De Buzonnière n'était pas ennemi du théâtre. Tout son essai est une déclaration de foi où il reconnaît son utilité, et c'était pour le rendre digne d'accomplir son œuvre réformatrice, qu'il conçut le projet de remédier aux abus que de Campigneulles, après Rousseau, avait reprochés à la comédie. Cet accord entre les idées de de Buzonnière et celles de Rousseau, est des plus étroits. Tous deux ont la même tendance à prendre la comédie très au sérieux, et à confondre le rire franc et gai avec

1. N. de Buzonnière, *op. cit.*, pp. 23-24.

2. *Ibid.*, p. 20.

3. *Ibid.*, p. 32.

la malignité ou la raillerie : les bons, avait dit Rousseau, ne tournent point les méchants en dérision¹ ». Chez tous deux, mêmes scrupules sur l'esprit général de la comédie. Rousseau n'avait-il pas déclaré que Molière n'avait point « voulu corriger les vices mais les ridicules² » et que dans ses pièces « l'honneur des applaudissements rarement pour le plus estimable, est presque toujours pour le plus adroit³? ». Ainsi, c'étaient les idées mêmes de la *Lettre à d'Alembert*, que de Campigneulle, le premier, avait reprises, qui commençaient à reparaitre dans les traités, non des ennemis du théâtre, mais de ses partisans qui les mettaient au service de leur thèse en essayant de rappeler le théâtre à ses devoirs moralisateurs.

Exclure de la comédie son élément comique afin de la rendre utile, c'était avouer tacitement qu'elle était incapable de faire œuvre saine. De Buzonnière n'allait pas jusque-là et se félicitait d'avoir trouvé un moyen qui pût rendre la comédie digne de réaliser sa conception du théâtre. Ce qu'il n'osa pas annoncer, un collègue plus téméraire et plus convaincu le proclama hautement cette même année. Dans son *Essai sur le Genre Dramatique Sérieux* imprimé en tête d'*Eugénie*, le futur auteur de *Figaro* déclara qu'il était de l'essence du genre sérieux « d'offrir un intérêt plus pressant, une moralité plus directe que la tragédie héroïque, et plus profonde que la comédie plaisante⁴ ».

1. *Lettre à d'Alembert...*, p. 41.

2. *Ibid.*, p. 57.

3. *Ibid.*, p. 54.

4. *Eugénie*, drame en 5 actes et en prose avec un *Essai sur le Genre dramatique sérieux*, Paris, 1767, p. xi.

Beaumarchais était disciple de Diderot. Il avait la même foi dans l'utilité du théâtre et le même désir de mettre cet amusement au service de l'humanité. Il croyait que le poète dramatique avait un seul devoir, celui de « corriger les hommes en les faisant voir tels qu'ils sont¹ », et que le théâtre était appelé à donner des leçons de morale. Pour ces raisons, il adopta les théories de Diderot, et son premier essai dramatique, *Eugénie*, fut un drame destiné à montrer « le désespoir où l'imprudence et la méchanceté d'autrui peuvent conduire une jeune personne innocente et vertueuse² ». Mais Beaumarchais avait une trop haute idée de la valeur du genre sérieux pour s'en tenir là ; il passa outre, et dans cet *Essai sur le Genre Dramatique Sérieux*, il plaida sa cause. Il emploie la méthode comparative. Plaçant les trois genres, tragédie, comédie, et drame sur le même niveau du point de vue artistique, il les examine uniquement du point de vue de la morale.

Beaumarchais en veut à la tragédie héroïque parce qu'elle n'a aucune valeur morale. Loin de faire aimer la vertu, les coups du destin qui font le nœud de la plupart des pièces imitées de l'antiquité, « n'offrent aucun sens moral à l'esprit ». « Si on tirait une moralité d'un pareil genre, elle serait affreuse... et porterait au crime autant d'âmes à qui la fatalité servirait d'excuse, qu'elle en découragerait de suivre le chemin de la vertu³ ». Non seulement Beaumarchais accuse la tragédie d'être

1. Beaumarchais, *Théâtre complet*, éd. d'Hellyi et de Marescot, Paris, 1869-1871, vol. III, Préface du *Mariage de Figaro*, p. 9.

2. *Essai sur le Genre dramatique sérieux*, pp. xxxiii-xxxiv.

3. *Ibid.*, p. xii.

moralement inutile, quelquefois dangereuse, mais il croit que par sa nature même, elle est incapable de se mettre au service de la morale. Partant de ce principe contestable qu'il n'y a « ni moralité, ni intérêt au théâtre sans un secret rapport du sujet dramatique à nous¹ », il fait le procès de la tragédie. Par ses sujets, rois et héros pris dans les annales de l'antiquité, par ses crimes « énormes », étrangers aux mœurs modernes, elle ne peut pas nous intéresser au point de nous émouvoir. « Que me font à moi, sujet paisible d'un Etat monarchique du XVIII^e siècle, les révoltes d'Athènes et de Rome, s'écrie-t-il ? Il n'y a dans tout cela... aucune moralité qui me convienne. Car qu'est-ce que moralité ? C'est le résultat fructueux, et l'application personnelle des réflexions qu'un événement nous arrache² ».

D'après ces principes, on comprendra facilement l'antipathie qu'a Beaumarchais pour la comédie. Comme Rousseau et de Buzonnière, il est ennemi du rire qui lui paraît signe de la sécheresse de l'âme. D'accord avec de Buzonnière, il estime que la moquerie n'est pas « l'arme avec laquelle on doit attaquer le vice³ » parce que le rire est « ennemi de la réflexion » ; il meurt sur sa victime sans jamais réfléchir jusqu'au cœur du spectateur. Inutile parce qu'elle ne porte pas à la réflexion, la comédie a un autre inconvénient. « Dans la plupart de nos pièces comiques, à la honte de la morale, le spectateur se surprend à s'intéresser trop sou-

1. *Essai sur le Genre Dramatique Sérieux*, p. xvi. Cette théorie faisait chemin dans le monde. Voir par exemple F. de Falbaire, *L'Honnête Criminel*, 1767, préface p. iii.

2. *Ibid.*, p. xv.

3. *Ibid.*, p. xix.

vent pour le fripon contre l'honnête homme, parce que celui-ci est toujours le moins plaisant des deux¹ ». Beaumarchais donne donc raison à Rousseau en concluant que la moralité de la comédie est « peu profonde ou nulle, ou même inverse de ce qu'elle devrait être au théâtre² ».

La tragédie et la comédie étant condamnées comme inutiles et même dangereuses, reste le drame dont les règles furent formulées par Diderot. Son utilité consiste, dit Beaumarchais, en ce que ses personnages étant pris dans la société contemporaine, il existe entre les spectateurs et eux ce rapport intime sans lequel il n'y a ni moralité ni intérêt au théâtre. En outre, son effet moral est indiscutablement bon. Le drame attendrit, et l'attendrissement « est silencieux », « il nous recueille³ » et nous porte à la réflexion. « L'attendrissement a cet avantage moral sur le rire, dit-il, qu'il ne se porte sur aucun objet sans agir en même temps sur nous par une réaction puissante. Lorsque je vois la vertu persécutée mais toujours belle, l'effet du drame n'est point équivoque. Si la basse envie m'attaque dans ma personne, j'examine si, par légèreté de caractère, je me suis attiré la haine qui me poursuit, et ma conclusion est sûrement de chercher à me corriger⁴ ». D'où Beaumarchais conclut triomphalement que le drame est à la fois utile et agréable. C'est une carrière où le génie peut prendre un essor étendu, puisqu'elle embrasse tous les

1. *Essai sur le Genre dramatique sérieux...*, p. xx.

2. *Ibid.*, p. xx.

3. *Ibid.*, p. xviii.

4. *Ibid.*, p. xix.

états de la vie; enfin, il offre « un intérêt vif, une moralité directe et profonde¹ », et il en peut sortir « une source abondante de plaisirs et de leçons pour la société² ».

Le plaidoyer de Beaumarchais était de tous ceux qu'on avait donnés jusque-là, celui qui exprimait le plus clairement cette conception du théâtre éducateur et moralisateur, qui depuis Diderot, et surtout pendant la querelle autour de Rousseau, avait gagné journellement des adhérents. Car si Beaumarchais, plus radical que Diderot, réunissait dans son essai les critiques faites par de Campigneulle et de Buzonnière, et condamnait les genres établis, soutenus et défendus avec tant de chaleur en 1758 par les philosophes, il ne différait point d'eux par les principes. Il témoignait simplement d'une évolution morale accomplie depuis quelques années dans les esprits. Depuis que la prédication philosophique avait répandu avec le dogme de la bonté de la nature humaine, des revendications passionnées en faveur de la justice et de l'humanité, depuis surtout que Rousseau avait mis tout son zèle à « retremper la vertu dans les larmes³ », la sensibilité était à la mode. Mieux que cela, elle passait pour signe de bonté d'âme, pour principe de toute vertu et de toute régénération morale. A coup sûr, on pouvait opposer à Beaumarchais cet argument de Rousseau, à savoir que l'attendrissement excité par les représentations dramatiques est une pitié sté-

1. *Essai sur le Genre dramatique sérieux*, p. xxxii.

2. *Ibid.*, p. xxxii.

3. L. Bédard, *L. Sébastien Mercier. Sa vie, son Œuvre, son Temps*, Paris, 1903, p. 173.

rile, mais Beaumarchais avait pour lui l'opinion et le goût publics. Un an après la publication d'Eugénie, parurent les *Paradoxes Moraux et Littéraires*, de J. Mauvillon. Dans certains entretiens entre un père de famille et le gouverneur de son fils sur l'utilité des romans et des ouvrages dramatiques dans l'éducation de la jeunesse, cet auteur poussait à l'extrême la théorie de Beaumarchais. Ses arguments ne manquaient pas de justesse.

« Tous les arguments pour et contre le théâtre tirés des moralités qu'il présente sont absolument faux¹ » à son idée. Il accuse Marmontel d'avoir allégué en faveur du théâtre des raisons fausses, qui nuisent à sa cause au lieu de l'avancer. « Il ne considère pas, dit-il, que l'effet que le théâtre fait sur les hommes est souvent très différent de celui qu'il peut faire sur eux, et qu'on en peut déduire par le raisonnement² »; « il tire des pièces qu'il cite, les plus belles moralités du monde et prétend nous prouver par là combien elles sont instructives³ ». Mauvillon a peu de confiance dans le public. Il pense que les moralités qui peuvent être renfermées dans une pièce n'en ressortent point parce qu'il faut un « effort de réflexion » de la part du public pour les en tirer, et c'est à quoi le théâtre n'aboutit jamais. Tout ce qu'on peut demander au théâtre est de nous émouvoir, « d'exer-

1. *Paradoxes moraux et littéraires*. Amsterdam, 1768, p. 10. Par J. Mauvillon d'après Barbier. Mauvillon, ingénieur et écrivain, professait dans un lycée allemand et son premier essai littéraire fut une traduction en allemand des lettres de Mme de Sévigné, 1765.

2. *Ibid.*, p. 8.

3. *Ibid.*, p. 9.

cer notre sensibilité¹ », et c'est sur cette faculté uniquement que Mauvillon après Beaumarchais, fonde son apologie du théâtre,

De toutes les qualités qui peuvent nous rendre honnêtes et vertueux, il n'y en a point, à son avis, qui le puisse mieux que la sensibilité. Elle est « la source de toutes les vertus sociales² », et en particulier de la justice et de la bienfaisance, donc, tout ce qui sert à l'exercer nous est très utile. Or, voilà justement pense Mauvillon, le rôle du théâtre. « Qu'est-ce qui peut mieux l'exercer, demande-t-il, qu'une peinture attendrissante des maux des autres, et où la trouvons-nous meilleure que dans les bonnes pièces de théâtre ?³ » On pourrait ajouter « dans le drame », car, lui aussi, condamne la comédie comme genre « odieux et pernicieux⁴ », et loue le *Joueur* parce que cette pièce tire sa beauté et son utilité des « situations touchantes » qu'elle trace.

Dans cette apologie, où l'auteur ne sait gré au théâtre que de l'émotion qu'il suscite en nous, nous voyons indiquée l'origine de la croyance de Beaumarchais dans l'utilité du drame, et la source de ses scrupules à l'égard des genres « classiques » naguère défendus avec tant de chaleur par Marmontel, d'Alembert, et les autres apologistes du théâtre. Cette origine est essentiellement anti-chrétienne⁵. Le drame reparaît avec Beaumarchais

1. *Paradoxes moraux...*, p. 12.

2. *Ibid.*, p. 14.

3. *Ibid.*, p. 20.

4. *Ibid.*, p. 163.

5. Voir *ibid.*, p. 59, où Mauvillon vante la supériorité de la sensibilité sur la religion comme régénérateur de la morale, et comme frein des passions.

comme la solution « philosophique » la plus récente de ce problème; quel rôle peut et doit jouer le théâtre dans la société ?

Pour qu'une nouvelle poétique satisfasse tant de théoriciens, il fallait qu'elle répondît au vœu public. Considérons un instant à quelles fictions dramatiques le public se plaisait aux environs de 1760. Un honnête homme et deux enfants qui souffrent l'un et l'autre d'un amour secret; comme leur inclination est toute vertueuse et n'a contre elle que le préjugé de l'inégalité de rang, il y donne son consentement; voilà le *Père de Famille*, joué en 1761 avec un succès énorme. En 1765, c'est un autre père de famille qui transporte les cœurs dans le *Philosophe sans le savoir*, de Sedaine. Dans *Le Comte de Comminges*, de d'Arnaud, 1764, le désespoir d'amour conduit deux amants au cloître. Un homme irréprochable porte des chaînes de forçat, sa seule faute est d'être protestant; son fils se substitue à lui; c'est *L'Honnête Criminel* de Falbaire, 1767. Après *Eugénie*, ce sera *Beverley*, de Saurin, drame noir où la fureur du jeu conduit un chef de famille à la ruine et au suicide, et ainsi de suite. Qu'ils y tendissent d'instinct seulement ou de propos délibéré, en réalité les auteurs de ces ouvrages marchaient avec les derniers réformateurs au but que Grimm signalait en ces termes ardents : « Quand aurons-nous des spectacles qui ne fassent plus peur aux enfants, et qui aient le pouvoir d'intéresser, d'attendrir et d'effrayer, s'il le faut, des hommes ? Nous en aurons quand le gouvernement regardera l'instruction publique comme le premier et

le plus important des devoirs de la législation, et comme le moyen le plus doux et le plus sûr d'assurer son autorité... alors les spectacles deviendront un cours d'institutions politiques et morales, et les poètes ne seront pas seulement des hommes de génie mais des hommes d'Etat¹ ».

Ce mouvement en faveur de la réforme du théâtre ne s'arrêta pas avec Beaumarchais, il allait se poursuivre tout en s'étendant sur d'autres abus qu'on disait inhérents au théâtre. Non contents de rappeler le théâtre à ses devoirs, ses partisans auraient voulu en écarter tout ce qui pouvait lui porter préjudice ou nuire à l'efficacité de son action morale.

Or, l'un des grands dangers que l'Eglise avait vus de tout temps dans le théâtre, c'étaient les mœurs des acteurs. Il n'était pas de moraliste chrétien, qui ne fût d'avis que même si le théâtre était innocent, la conduite des acteurs et actrices ne le rendit répréhensible. C'était l'opinion de Louis de Caraccioli qui consacra à quelques réflexions sur le théâtre, la quatrième d'entre ses *Lettres récréatives et morales sur les Mœurs du Temps*, publiées en 1767. Il n'était pas partisan du théâtre. Il croyait ne pouvoir mieux faire vis-à-vis de l'art dramatique, que de recommander la lecture de « la lettre de l'inimitable Rousseau sur les spectacles² », et même dans l'hypothèse d'un théâtre moral, il refusait de croire à son

1. Grimm, *Correspondance littéraire*, vol. VIII, 15 mai 1768, p. 80.

2. *Lettres récréatives et morales sur les mœurs du temps à M. le Comte de X.*, par l'auteur de la *Conversation avec soi-même*, Paris, 1767, vol. I, p. 13.

utilité à cause des acteurs. « La plus excellente comédie, disait-il, perd tout son mérite en passant par la bouche de ceux qui la jouent. » « L'impression que fait un acteur dont le rôle n'est que simulé, ne peut affecter que pour le moment. Aussi la pièce finit-elle ? à Dieu la morale¹ ».

Sa sévérité à l'égard des acteurs n'était que trop fondée à l'époque où nous arrivons. Avec le relâchement des mœurs dans la haute société, celles des acteurs et actrices ne faisaient qu'empirer. Tous les mémoires contemporains, ceux de Papillon de la Ferté, et de Bachaumont au premier rang, tous les journaux racontent leur conduite scandaleuse². Qui disait actrice, disait courtisane, qui disait acteur disait homme de mauvaise vie, de sorte que chez les partisans mêmes du théâtre, s'affirmait l'idée que les pièces les plus morales, perdent toute leur influence lorsqu'elles sont jouées par des acteurs de mœurs viles.

On la trouve exprimée dans le livre de Louis Charpentier intitulé *Causes de la décadence du goût sur le Théâtre*, publié en 1768. Charpentier pensait qu'on « profite plus à lire ou à entendre lire une bonne pièce, qu'à étudier le meilleur traité d'éloquence³ » ; mais il se méfiait de cette même pièce en représentation. « Si, disait-il, le spectateur a lieu de soupçonner que ce que dit l'acteur ne s'accorde pas avec sa conduite, cette dissonance lui

1. *Lettres Récréatives et Morales sur les Mœurs du Temps à M. le Comte de X, par l'auteur de la Conversation avec soi-même*. Paris, 1767 Vol. 1 p. 12.

2. Voir par exemple Bachaumont, vol. III, 24 mars 1766, p. 12 et p. 307.

3. *Causes de la Décadence du Goût sur le Théâtre*, Paris, 1768 (par Louis Charpentier d'après Barbier). *Avertissement*, p. IV.

fait aussitôt oublier le personnage pour ne s'occuper que du comédien. Qu'est-ce qui n'a pas entendu mille fois les ris moqueurs éclater aux discours d'ingénuité, d'innocence, et de fidélité, d'une actrice à qui le public refusait ces vertus¹? » La question était d'actualité et préoccupait précisément à cette époque l'âme ardente de Diderot.

Nous savons de longue date la haute idée qu'il se faisait de la profession d'acteur. Depuis 1757, il n'en avait rien rabattu lorsqu'en 1768, dans une lettre écrite à Mlle Jodin, actrice, il déclarait qu'il aimait mieux « les prédicateurs sur les planches que les prédicateurs dans le tonneau² ». Mais son enthousiasme se heurtait au scandale public de leurs mœurs. Dans sa correspondance avec Mlle Jodin entre 1765 et 1769, il déplorait d'être obligé de convenir que l'opinion défavorable qu'on avait des acteurs était « trop bien fondée », et il ne se lassait pas d'exhorter sa correspondante à surveiller ses mœurs. « Faites-vous la réputation d'une bonne et honnête créature³ », voilà le refrain perpétuel de ses lettres. Son insistance sur ce point faisait partie intégrale de sa haute conception de l'utilité du théâtre. Lui aussi, comme Charpentier, pensait que tant que les mauvaises mœurs des acteurs portaient préjudice à sa morale, le théâtre ne ferait jamais dans la perfection son œuvre régénératrice. « Comme il y a une différence

1. *Causes de la Décadence du Coût sur le Théâtre*, Paris, 1763. (Par Louis Charpentier d'après Barbier), pp. 76-77.

2. Diderot, *Œuvres*, éd. Assézat 1876. Vol. XIX. Lettre du 21 février 1768, p. 398. Comparer *Paradoxe sur le Comédien*, vol. VIII, p. 397.

3. *Ibid.*, p. 385.

infinie entre l'éloquence d'un honnête homme et celle d'un rhéteur qui dit ce qu'il ne sent pas, mandait-il encore à Mlle Jodin, il doit y avoir la même différence entre le jeu d'une honnête femme et celui d'une femme avilie, dégradée par le vice, qui jase des maximes de vertu¹. » Il ne souhaitait avec toute son âme de voir des acteurs honnêtes gens, que parce que l'influence du théâtre en augmenterait proportionnellement. « Je pense, dit-il, à l'influence du spectacle... sur les mœurs, si les comédiens étaient gens de bien, et si leur profession était honorée. Où est le poète qui osât proposer à des hommes biens nés de répéter publiquement des discours plats et grossiers? Bientôt nos auteurs dramatiques atteindraient à une pureté, une délicatesse, dont ils sont plus loin encore qu'ils ne le soupçonnent. Or, doutez-vous que l'esprit national ne s'en ressentit²? »

Ecrites à une amie, les observations judicieuses de Diderot ne furent point connues du public du XVIII^e siècle, mais elles constatent que pour cette génération de réformateurs qui travaillaient à faire du théâtre l'école du monde, la question de l'influence des mœurs des acteurs, de tout temps évoquée par le clergé, était alors un objet d'un intérêt immédiat.

Nous en avons une autre preuve dans un projet de réforme du théâtre publié par l'abbé Gros de Besplas dans son livre *Des causes du Bonheur Public*, 1768. Prêtre en même temps que partisan du théâtre, l'abbé

1. Diderot, *Œuvres*, vol. XIX, p. 390.

2. *Ibid.*, vol. VIII. *Paradoxe sur le Comédien*, p. 400.

a dû paraître comme le conciliateur depuis longtemps désiré, tel un autre P. Porée.

Tout en respectant « l'autorité de Bossuet », l'abbé de Besplas condamnait sa sévérité à l'égard du théâtre. « Si, disait-il, le principe de la vie sérieuse que commanda la religion était porté trop loin, contre la pensée de Bossuet lui-même, il exclurait les plaisirs les plus innocents¹. » Pour des raisons de politique l'abbé pensait que le théâtre était indispensable; d'abord parce qu'il fallait un amusement où le roi pût assister et nouer des relations avec ses sujets, ensuite parce que ces sujets à leur tour avaient « besoin de délassement² ». Il trouvait pourtant qu'à cause du libertinage des acteurs et actrices, et du rôle exagéré de l'amour dans les pièces, le théâtre, cette « école destinée... à corriger les vices », était devenue « l'écueil de l'innocence, de la sensibilité, et des plus beaux talents³ ». Il reprochait aux grands de la nation, d'être en partie responsables des mauvaises mœurs des acteurs, ce en quoi il ne manquait ni de bon sens, ni de courage. A force de prodiguer leur estime et leurs flatteries aux acteurs sans distinction de mérite personnel, ils sanctionnaient à son avis les mauvaises mœurs des comédiens, et nuisaient à l'efficacité du théâtre. « Comment les sublimes leçons de la vertu arriveraient-elles pures dans les âmes, tandis que l'organe qui les porte jusqu'aux oreilles sera vicié?⁴ » demandait-il à la suite de Caraccioli.

1. *Des causes du Bonheur public*. Ouvrage dédié à Mgr le Dauphin par M. l'abbé Gros de Besplas... prédicateur du Roi. Paris, 1768, p. 376.

2. *Ibid.*, p. 371.

3. *Ibid.*, p. 359.

4. *Ibid.*, p. 362.

La réforme qu'il proposait pour ramener le théâtre dans la bonne voie, était triple. Il demandait aux grands de réparer les maux dont ils étaient responsables en n'applaudissant à l'avenir qu'aux talents « décents et vertueux ». Il suggérerait ensuite l'institution d'un censeur « aussi rigide que recommandable » ; celui-ci veillerait à ce qu'une conduite régulière et même austère fût imposée à « ceux qui prononcent sans cesse les noms d'honneur, d'héroïsme, d'honnêteté, de pudeur¹. » Enfin, il exigeait qu'on bannît l'amour des pièces. « L'amour ne serait plus sous leur pinceau, ils écarteraient à jamais cette passion funeste². » Alors seulement la vertu serait toujours sous les yeux, et « le vice dans un lointain reculé, servirait lui-même à rendre la vertu plus aimable³. » Son projet était naïf, mais il en attendait les résultats les plus heureux. Ainsi épuré, le théâtre deviendrait « le spectacle de la nation..., la vertu la plus austère ne craindrait pas de le fréquenter, et la scène... produirait tous les jours de nouveaux biens⁴. » L'abbé hasardait même en conclusion que cette réforme accomplie, l'Eglise n'aurait plus aucune raison de s'opposer au théâtre, et qu'il « deviendrait superflu d'écrire davantage sur cette matière⁵ ».

L'abbé de Besplas était optimiste, comme le prouvent certains événements arrivés au cours de 1768. Dans ses *Conférences sur les principaux Sujets de la Mo-*

1. Abbé Gros de Besplas, *Des causes du Bonheur public...*, p. 362.

2. *Ibid.*, p. 364.

3. *Ibid.*, p. 364.

4. *Ibid.*, p. 365.

5. *Ibid.*, p. 379.

rale Chrétienne, le P. Romain Joly réédita sous une autre forme ses lettres à Mlle Clairon sur les spectacles. La période de six ans écoulée depuis leur publication n'avait en rien modifié son jugement. Il révélait la même sévérité inflexible à l'égard du théâtre que celle qui avait animé Bossuet en 1694. A son témoignage, il convient d'ajouter celui du P. Le Chapelain, qui dans ses *Sermons* publiés également cette année-là, s'élevait à plusieurs reprises contre le théâtre. Il le condamnait il est vrai parmi d'autres divertissements également contraires à l'esprit de la religion, reprochant aux fidèles de se ivrer au « scandale du luxe, des modes, des spectacles, des divertissements du siècle¹ ». Toutefois, son exemple montre que le clergé en général ne s'était point départi des principes traditionnels d'hostilité contre le théâtre, et que par la faveur qu'il accordait aux représentations dramatiques, l'abbé Besplas faisait, même à cette date avancée, exception à la règle générale.

Restait la possibilité de concilier le théâtre avec l'Eglise, en l'épurant par des réformes telles que celles que proposaient de Buzonnière, Beaumarchais, et l'abbé de Besplas. Ici encore les faits devaient donner un démenti formel aux prétentions du prédicateur. Au mois de janvier 1768, Favart avait donné aux Italiens un opéra comique intitulé *Les Moissonneurs*. Fondé sur l'histoire de Ruth et Noémie, cet opéra avait étonné le public par son ton moralisateur. « On a dit, raconte

1. Le P. Le Chapelain, *Sermons ou Discours sur différents Sujets de Piété et de Religion*, Paris, 1768, vol. I. Sermon Sur le Respect humain, p. 301.

finement Grimm, que ce n'était pas là une comédie mais un sermon; on a dit que le R. P. Favart était venu prêcher son petit carême pendant le carnaval sur le théâtre de M. Arlequin¹. » Lorsque le censeur royal, Marin, reçut cette pièce, il l'approuva sincèrement, et au lieu de mettre à son approbation la formule ordinaire : « je n'y ai rien trouvé qui puisse en empêcher l'impression », il trouva bon d'en faire l'éloge en ces termes enthousiastes. « Si l'on n'avait représenté sur nos théâtres que des pièces de ce genre, il ne se serait jamais élevé de question sur le danger des spectacles, et les moralistes les plus sévères auraient mis autant de zèle à recommander de les fréquenter, qu'ils ont souvent déclamé avec chaleur pour détourner le public d'y assister². » Aussitôt la pièce publiée, le clergé de réclamer. La pureté de sa morale ne pouvait racheter à ses yeux, l'inconvenance d'avoir mis sur la scène comique un sujet tiré de la Bible. Le censeur, Marin, dut bientôt regretter son zèle déplacé, et la référence indélicate qu'il avait faite à l'attitude de l'Eglise envers le théâtre; car, non seulement il fut obligé de supprimer son approbation et d'y substituer la formule ordinaire, mais il subit une punition exemplaire. On présentait à ce moment un tableau des diverses pensions à M. le Contrôleur général, qui « en sa qualité de chrétien rigide » n'aimait pas les spectacles ni les gens qui les approuvaient. Il « trouve M. Marin (c'est Grimm qui parle), couché sur son tableau pour une pension annuelle de 2.000 livres, il le raye d'un trait

1. Grimm, *Correspondance littéraire*, vol. VIII, 1^{er} février 1768, p. 31.

2. *Ibid.*, 15 mars 1768, p. 43.

de plume pour lui apprendre à s'extasier sur les moralités d'un opéra comique¹. »

Ce mouvement en faveur de la réforme du théâtre, que nous avons suivi depuis 1765, ainsi que le projet de l'abbé de Besplas, loin de réhabiliter le théâtre aux yeux de l'Eglise ne servait donc qu'à augmenter la sévérité du clergé. Il en était de même pour les acteurs. Lorsque Molé voulut enfin épouser Mlle d'Epinay en 1769, il fut refusé et dut avoir recours à un subterfuge pour faire faire la cérémonie. Furieux de s'être laissé tromper, l'archevêque de Paris, Christophe de Beaumont, interdit le prêtre qui leur avait donné la bénédiction nuptiale, « pour lui apprendre à s'en rapporter dans des cas de cette importance à une permission signée².

La partie du public, hostile au théâtre en 1756, s'était elle rendue sous l'influence de la diffusion des idées philosophiques? Nullement. En 1769, de Boissy réédita ses lettres sur les spectacles. Cette troisième édition renfermait en plus des deux lettres, une *Indication et Histoire des Ouvrages pour et contre les Théâtres*. A part l'addition de citations puisées dans Ovide, Marc Aurèle, les Pères de l'Eglise et les laïques tels que Mme Henriette de France et le Chancelier d'Aguesseau, elle n'ajoutait rien à la discussion. Elle fut cependant accueillie avec presque autant de chaleur que la première lettre en 1756. Le journal de Verdun la regardait comme « un livre classique qu'il serait bon de mettre sous les

1. Grimm, *Correspondance littéraire*, vol. VIII, 15 mars 1768, pp. 43-44.

2. Grimm, *Ibid.*, vol. VIII, 1^{er} février 1769, p. 260.

yeux des jeunes gens¹ ». Le *Journal des Beaux Arts* louait « cet écrit solide et utile... qui fait sentir par un grand nombre de réflexions lumineuses combien l'air qu'on y (au théâtre) respire est contagieux pour les mœurs² ». Le succès réel de cette édition qui fut suivie d'une autre en 1771, prouve qu'une grande partie du public regardait encore le théâtre comme l'œuvre du démon. L'Université de Paris en vint même jusqu'à mettre le livre de de Boissy au nombre de ceux qu'elle donnait aux distributions de prix³. Tout ne marchait donc pas au gré des partisans du théâtre, mais ces protestations renouvelées ne les découragèrent point. Ils trouvaient toujours des alliés prêts à défendre leur cause.

Dans son poème des *Saisons* publié en 1769, Saint-Lambert trouva moyen de faire l'éloge du théâtre. Dans le quatrième chant il décrivait les divertissements qu'offrent les grandes villes en hiver, et abordait ainsi la question du théâtre.

« Je veux que mes plaisirs m'inspirent des vertus
J'entendrai Corneille, Alvarès et Burrhus,
L'âme dans ces héros se choisit des modèles,
Il s'essaie avec eux à des vertus nouvelles.
Là tous nos sentiments sont purs et généreux,
Là mon cœur attendri s'attache aux malheureux...
... O spectacles divins, écoles respectables,
Du véritable honneur, des vertus véritables !
Théâtre où pour instruire et les grands et les rois,
L'auguste vérité fait entendre sa voix

1. Desprez de Boissy, *Lettres sur les Spectacles*, Paris 1774, 5^e édition. Avertissement, p. x.

2. *Ibid.*, pp. xvi-xvii.

3. *Ibid.*, p. xi.

Pourrais-je vous quitter pour les jeux de Thalie ?
Oui, d'aimables censeurs de l'humaine folie
Vont sur une autre scène amuser mon loisir,
Et déguiser encore leurs leçons en plaisir.
Ils nous ont délivrés des Gothiques usages,
Des antiques travers du vernis des vieux âges,
Ils corrigent en nous ces défauts, ces erreurs,
Qui pourraient altérer les charmes de nos mœurs¹ ».

L'apologie traditionnelle du théâtre qui reparait ici à côté des idées avancées des derniers réformateurs, fut reprise vers le même temps par Nougaret. Ecrivain infatigable, après s'être essayé dans tous les genres, roman, critique, poésie, il écrivit un traité de l'art du théâtre. Son livre, tout à la louange de l'Opéra Comique, s'ouvrait par une apologie du théâtre. Nougaret estimait « qu'on ne saurait trop multiplier les spectacles par les divers avantages qu'on en retire² », et il rassemblait dans son traité, tous les lieux communs déjà épuisés par les partisans du théâtre pendant la querelle de 1758. Le théâtre est « l'école des mœurs³ », il instruit tout en amusant. Il maintient le bon goût et épure les mœurs, enfin il est nécessaire à la police. L'intérêt d'un Etat le porte à le maintenir, parce qu'il occupe les désœuvrés et offre au public le moyen de « passer quelques heures dans des plaisirs honnêtes⁴ ».

Considéré du point de vue social, le théâtre paraissait indispensable à Nougaret, mais son efficacité morale le lui rendait surtout recommandable. La tragédie des-

1. Saint-Lambert, *Les Saisons*, édit. de 1825, Paris, p. 146.

2. *De l'art du Théâtre en général*, Paris 1769 (par Nougaret d'après Barbier), vol. I, p. 8.

3. *Ibid.*, p. 8.

4. *Ibid.*, p. 13.

tinée à instruire « les particuliers et les rois », la comédie à être « l'école des hommes d'une classe ordinaire »¹, lui semblaient remplir dans la perfection, leur haute mission. Voilà pourquoi il prenait à partie la thèse de de Buzonnière. « On prétend, disait-il, que la comédie ne corrige les hommes que de quelques ridicules... Je soutiens que quand même elle n'aurait que ce mérite, elle doit fermer la bouche à ses critiques. Elle en ferait toujours plus que ces moralistes éternels qui se fatiguent une année entière sans remporter la moindre victoire sur les pécheurs trop obstinés ou trop faibles². »

Les partisans du théâtre se divisaient donc en deux camps : ceux qui se retranchaient dans les arguments traditionnels de l'utilité des genres établis, et ceux d'avant garde qui, dans leur enthousiasme extrême, n'hésitaient pas à abattre et à fouler aux pieds les genres établis, pour élever sur leurs débris un théâtre éducateur et moralisateur.

En terminant son apologie, Nougaret cherchait pourquoi le théâtre était encore méprisé par une partie du public. La raison pensait-il en était évidente; c'était l'infamie dont on flétrissait les comédiens. « Si vous voulez que les spectacles soient regardés comme une école de la vertu, ôtez, disait-il, la tâche qui flétrit en France seulement ceux qui s'y consacrent par état... On ne croira jamais que le théâtre soit le centre du bon goût et le réformateur de nos travers, tandis qu'on verra

1. Nougaret, *De l'art du Théâtre*, p. 15.

2. *Ibid.*, pp. 13-14.

ceux qui y montent, rejetés du rang des citoyens¹. » Mais ce n'était pas la seule raison pour laquelle Nougaret désirait la mainlevée de l'infamie. Il la trouvait en outre injuste et indigne du siècle de la raison. « Je suis honteux pour notre siècle qu'il laisse subsister un pareil abus² » avouait-il... « les comédiens doivent être estimés lorsqu'ils ont des talents et des mœurs³. »

Cette question de la réhabilitation des acteurs avait fait tellement de bruit entre 1760 et 1765, que malgré la décision du roi, tout le monde s'en occupait, et les combinaisons les plus étranges germaient dans certaines têtes.

Un écrivain obscur, Rabelleau, d'accord avec Nougaret, attribuait à l'avilissement de l'état des acteurs, l'opinion défavorable qu'une partie du public avait du théâtre. En en modifiant le recrutement, il espérait à la fois rendre la scène plus morale et plus digne de tous les suffrages. Dans une *Dissertation sur les spectacles* il se proposait de réformer entièrement la constitution du théâtre, en le mettant au niveau du théâtre grec. Au lieu d'être entretenu par une troupe d'acteurs, le théâtre serait une institution nationale à la charge de l'Etat. Il n'y aurait plus d'acteurs salariés : « Des salles somptueuses dans lesquelles la jeunesse de la nation de l'un et l'autre sexe appelée par sa naissance ou par des dispositions naturelles et des talents supérieurs à des emplois publics, ou destinée à paraître à la Cour.

1. Nougaret, *De l'art du Théâtre...*, p. 16.

2. *Ibid.*, p. 16.

3. *Ibid.*, p. 16.

viendrait à la sortie des classes et des couvents, apprendre à s'énoncer avec décence et avec grâces, et représenter des jours mémorables choisis dans l'histoire, devant une multitude de spectateurs », serait, dit-il, « le projet le plus beau que l'on pourrait exécuter pour la renaissance des lettres qui ont dégénéré, pour l'éducation de la jeunesse encore imparfaite, et pour le bien et l'avantage général de la nation¹ ». Une fois accomplie, cette réforme aurait le résultat que désire Rabelleau, car non seulement le goût s'épurerait, mais « le préjugé, d'accord enfin avec l'opinion », ne retiendrait plus les productions du génie.

Tout ce projet extravagant et chimérique, aboutit à l'idée fantastique de faire du théâtre une sorte de milice dans laquelle viendraient s'exercer les futurs hommes d'Etat. « L'établissement de ce spectacle national serait d'une exécution facile, conclut-il, si loin qu'il ait rien de méprisable il peut servir au contraire à conduire aux honneurs et aux dignités, et s'il est ordonné que nul ne pourra être admis à aucune place publique à la Cour, dans le ministère, ou dans la Robe, sans avoir donné des preuves de ses talents dans les premières années de sa jeunesse, sur ce théâtre de la nation². »

Avec Rabelleau, il ne s'agissait nullement, on le voit, de réhabiliter les acteurs, ou même de plaider contre la peine d'infamie qui les frappait, mais uniquement de faire tomber le préjugé qui empêchait une,

1. M. Rabelleau, *Dissertation sur les Spectacles suivie de Déjanire* opéra en 3 actes, Amsterdam, 1769, pp. 38-39.

2. *Ibid.*, p. 70.

partie des citoyens d'assister au théâtre, en en supprimant la cause.

Ce qu'il ne crut pas nécessaire de faire, d'autres ne manquèrent pas de l'entreprendre. Tout le monde s'occupait alors de réformes pour la justice, l'éducation, la finance, et les projets de réforme du théâtre n'étaient qu'une partie faible d'un mouvement général en faveur de l'amélioration de toutes les conditions sociales. Cette même année 1769, Mouslier de Moissy, dramaturge, prit en main la cause des acteurs. Appartenant à l'école de Diderot, il avait grande confiance dans l'utilité du théâtre qu'il trouvait un excellent moyen d'instruction pour les enfants. Entre 1769 et 1770, il publia une série de petits drames ou proverbes dialogués, qu'il croyait propres à remplacer tout autre instruction morale dans l'éducation des enfants. Ces drames extrêmement naïfs, sont destinés à faire voir l'horreur de la jalousie, la paresse, l'orgueil, la médisance, la gourmandise, la cruauté envers les animaux, et semblables défauts dans lesquels peuvent tomber les enfants. Il est donc curieux de trouver parmi eux un dialogue intitulé *La Comédie*.

Deux acteurs, Dorval et Rozelly, se trouvent dans une situation délicate. Leurs fils étant de retour de leur pension de village, ils font des projets pour leur éducation future. Dorval est d'avis qu'en gardant son fils auprès de lui, il se ressentira de « la débauche d'esprit que le théâtre inspire, et qui dégoûte de toute application sérieuse¹ ». D'ailleurs, ajoute-t-il, « l'état de comédien

1. Mouslier de Moissy, *Les jeux de la petite Thalie ou Nouveaux petits drames dialogués sur des proverbes propres à former les mœurs des jeunes personnes depuis l'âge de cinq ans jusqu'à vingt*, Paris 1769, pp. 208-209.

est regardé d'un œil si défavorable¹ ». Rozelly essaie de modifier son opinion en vantant les mœurs épurées des acteurs. « Nos mœurs, lui dit-il, sont si corrigées, que nous nous sommes attiré un certain degré d'estime que le talent rend intéressant² », mais Dorval n'en croit rien. « Tu diras ce que tu voudras, lui répond-il, il y a un certain préjugé contre notre état que nous ne pouvons qu'endormir dans les esprits, mais qui se réveille et reprend toute sa force au moindre moment d'humiliation qu'on veut nous faire essuyer. Tout cela n'est point fait pour élever l'esprit d'un enfant, et quand un enfant apprend que son père a un état qui ne le fait point estimer, il y a bien à craindre qu'il ne se mette de la partie. Voilà l'humanité, voilà pourquoi moi, je ne veux pas que mon fils reste encore chez moi vingt-quatre heures, et je prends des moyens pour lui cacher mon état que je quitterai, si je peux, quand il sera dans l'âge de s'en humilier par réflexion³ »; déclaration significative. il faut l'avouer, et qui révèle comment on estimait alors les acteurs. Les deux enfants arrivent. Dorval prend son fils à part et, sans faire mention de l'avilissement qu'on attribue à son état, lui explique ainsi l'objet de sa profession : « Rozelly, moi, et beaucoup d'autres que tu as vus avec nous, nous représentons aux hommes pour les instruire, tous les changements d'états et de fortunes qui peuvent arriver pendant la vie de ces mêmes hommes. Cela leur fait faire des réflexions sur

1. M. de Moissy, *Jeux de la petite Thalie*..., p. 209.

2. *Ibid.*, p. 209.

3. *Ibid.*, p. 209-210.

l'incertitude des choses humaines, et ils viennent nous voir en grand nombre pour profiter des bonnes leçons que nous leur donnons¹. » Sur quoi le petit Dorval de répondre : « Oh ! mais c'est un emploi bien beau et bien amusant² » ; et c'est aussi la conclusion du fils de Rozelly qui revient avec son père, convaincu que l'acteur a le très grand mérite « d'attirer du monde... pour leur apprendre de bonnes choses en les amusant³ ».

Comme chacun des *Jeux de la petite Thalie* est la mise en scène d'une vérité morale, il est permis de déduire de celui que nous venons de résumer, la « leçon » que de Moissy n'a pas été jusqu'à exprimer, à savoir qu'il était injuste de flétrir une profession destinée à édifier la société. Par cette revendication placée dans un livre destiné à inculquer aux enfants des principes sensés sur des questions de morale sociale, de Moissy espérait sans doute préparer une génération future, éclairée et humanitaire, qui de sa propre initiative renoncerait au vieux préjugé sur les gens de théâtre.

Ce fut là également un des projets de Restif de la Bretonne. Ami de Nougaret et de Mercier, et admirateur passionné de Rousseau, il était réformateur né, et le désir d'améliorer les mœurs et les conditions sociales de son époque, animait tous ses ouvrages⁴. Dans *La Mimographe ou Idées d'une honnête femme pour la Réformation du Théâtre national* publiée en 1770, il entreprit

1. Mouslier de Moissy, *Jeux de la petite Thalie*..., p. 219.

2. *Ibid.*, p. 220.

3. *Ibid.*, p. 222.

4. Son premier projet de réforme fut *Le Pornographe ou Idées d'un honnête Homme sur un Projet de Règlement pour les Prostituées*, 1769.

comme l'abbé Gros de Besplas, avant lui, de détruire l'opposition catholique contre le théâtre. « Proposer de la regarder comme nulle, et de favoriser les représentations dramatiques sans réformer le théâtre, ce serait montrer, pensait-il, qu'on est peu scrupuleux sur les obligations du citoyen et de l'honnête homme¹. »

Son livre, moitié roman, moitié traité didactique, plein de néologismes et de contradictions frappantes, est sans contredit le plux bizarre de tous ceux qu'on a écrits dans la controverse sur la question du théâtre. Il est fait pour égayer le lecteur. Une jeune femme, Mme d'Alzan, délaissée par son mari pour une actrice, écrit une série de lettres à sa sœur Adélaïde, sur ce qui vient de lui arriver. Indignée, Adélaïde est d'avis qu'il faut détruire le théâtre de fond en comble pour empêcher de pareils abus, mais réflexion faite, elle se décide à écrire un traité pour le réformer. On voit le procédé de Restif : c'est de faire lire au public un traité peu intéressant, en l'intercalant parmi des lettres plus ou moins scabreuses sur les manèges de l'actrice et de M. d'Alzan. Cependant, malgré le décousu des idées, Restif est réellement préoccupé par la question de la moralité du théâtre, et son livre est une réponse dirigée directement contre Rousseau.

Restif est partisan du théâtre « ce grand miroir moral où les deux sexes se voient au naturel, tantôt jeunes, charmants, tantôt laids à faire peur »², parce qu'il est

1. *La Mimographe ou Idées d'une honnête femme pour la Réformation du théâtre National*, Amsterdam 1770, p. 15 (par Restif de la Bretonne, selon Barbier).

2. *Ibid.*, p. 51.

ennemi de l'ascétisme. Il rejette avec indignation les attaques de Riccoboni et de Rousseau contre la représentation de l'amour au théâtre : « L'amour, l'amour serait un mal, écrit-t-il, quel blasphème ! Ah ! c'est le plus grand des biens¹ ! » ; hérésie surprenante dans la bouche d'un écrivain moraliste, mais le résultat direct du culte de la sensibilité qui élevait l'amour au rang des vertus, et le dressait en manière de défi devant le libertinage et la débauche ! Restif avance donc que le théâtre « est toujours avantageux par le plaisir qu'il procure² ». Non seulement c'est un moyen de consoler le peuple de « six jours de travaux et d'humiliation », mais on en ignore encore toute l'utilité. C'est un « moyen tout prêt dont la puissance souveraine peut faire usage pour inculquer aux peuples telles maximes qu'elle croira convenir³. »

Restif admet toutefois que les représentations théâtrales « ne sont que trop souvent nuisibles⁴ ». Cela est dû d'abord, pense-t-il, à certains abus inhérents jusqu'à présent aux pièces, et ensuite aux mœurs dépravées des acteurs. Comme Diderot et l'abbé Besjlas, il estime que « la comédie réformatrice des mœurs, en deviendrait la corruptrice avec d'indignes baladins⁵ ». Sa réforme

1. *La Mimographe...*, pp. 301-302. Comparer Mercier, *Zoé* drame 1782, p. 2, où il dit : « Je crois que l'amour est le véritable contre-poison de la débauche » ; et opposer à ces idées quelques lignes qui sont d'un autre philosophe, d'Holbach : *Système social*, 1773, vol. III, chap. X, pp. 131-132. « La saine morale n'est-elle pas forcée de se joindre à la religion pour condamner des spectacles dans lesquels tout concourt à corrompre et le cœur et l'esprit ? »

2. *Ibid.*, p. 61.

3. *Ibid.*, p. 79.

4. *Ibid.*, p. 62.

5. *Ibid.*, p. 66.

porte donc sur ces deux objets : il s'agit de « supprimer tout le licencieux dans les drames », et de « rendre nul l'inconvénient du comédisme¹ ».

La tragédie ne l'occupe guère, car il pense « qu'en ne représentant que des actions hors de la portée des spectateurs », son utilité est presque nulle. La Comédie fait l'objet principal de sa réforme. Pour qu'elle soit utile, certaines conditions sont à son avis essentielles. Il faut que le vice « y soit honteux² », qu'au dénouement le vicieux « soit ou puni ou changé ». Il faut qu'au cours de la pièce « l'honnête homme dupe du méchant, conserve néanmoins sur lui la supériorité de la vertu³ » et « qu'un père, un tuteur, un mari, quoique trompés par des enfants, des pupilles ou par une femme..., aient pour eux le cœur du spectateur⁴ ». Enfin, « jamais il ne faut, comme Molière l'a fait trop souvent, immoler au vice le simple ridicule⁵ ».

On ne s'étonne pas après cet exposé de trouver en Restif un ennemi du répertoire comique. Il condamne *Le Légataire universel*, *l'Avocat Patelin*, *la Réconciliation Normande*, parce que le vice y est « quasi peint en beau⁶ », *George Dandin*, parce que rire à cette comédie, c'est peut-être « un assentiment à l'adultère même »; et lorsqu'il cherche un modèle, ce n'est point dans le théâtre de Molière qu'il le trouve, mais dans celui de Destouches, l'un des avant-coureurs du drame.

1. *La Mimographe*, p. 71.

2. *Ibid.*, p. 125.

3. *Ibid.*, p. 126.

4. *Ibid.*, p. 126.

5. *Ibid.*, p. 127.

6. *Ibid.*, p. 125.

Le Glorieux lui paraît une pièce très morale, car « le personnage vicieux y est corrigé, non par un plus vicieux que lui, comme dans les pièces de Molière, mais par un homme de bien, une femme tendre et sensible. Ce personnage est puni et changé, ce qui constitue les mœurs les meilleures, et le dénouement le plus parfait de la comédie¹ », et le plus faux pourrait-on ajouter.

Restif se rattache donc par ses critiques aux réformateurs d'avant-garde, aux partisans extrêmes du théâtre. Il a les mêmes scrupules que de Campigneulles, de Buzonnière, et Beaumarchais, et la même préférence pour le genre sérieux, mais moins radical qu'eux, il n'a pas poussé aussi loin ses conclusions. Il ne s'oppose pas au principe de la comédie; il n'est pas ennemi du rire. Comme Nougaret, il lui sait gré de corriger maints petits ridicules, et il pense que pour peu qu'on suive ses conseils, on pourra désormais mettre « toutes sortes d'intrigues, tous les genres de vice et de ridicules sur le théâtre, non seulement sans danger, mais avec fruit². » Sa réforme consistait non à changer l'esprit de la comédie, mais à rappeler les poètes à leur premier devoir, celui de corriger non seulement les défauts mais les vices de l'humanité, et pour les encourager dans leur tâche, il proposait comme l'abbé de Saint-Pierre avant lui, de donner à ceux qui se seraient distingués dans leur carrière, des prix, des couronnes de lauriers, des « médailles d'or ou d'argent d'une valeur proportionnée au degré de mérite³ ».

1. *La Mimographe...*, p. 128.

2. *Ibid.*, pp. 126-127.

3. *Ibid.*, pp. 161-162.

Le théâtre rappelé à son devoir, il ne reste plus qu'à surmonter les abus qui proviennent des mœurs des acteurs. Tout ce que Restif suggère à cet égard est un développement du plan conçu par Rabelleau. L'exemple des Grecs, montre dit-il, que « le citoyen peut être acteur » et celui des Romains que « le *comédisme* ne peut exister utilement dans une condition avilie¹. » Veut-on des acteurs dignes de représenter les chefs-d'œuvre du théâtre? Il faut avoir des « comédiens citoyens » pris parmi les jeunes gens de situation aisée. L'Etat, devenu le protecteur du théâtre, veillerait à ce qu'aux collèges des exercices journaliers dans l'art de la déclamation perfectionnent dans les enfants le talent de l'imitation théâtrale. « Plusieurs fois l'année, sur des théâtres construits soit dans les collèges, soit dans les salles les plus vastes des couvents, les enfants des deux sexes donneront à l'exemple de Sparte, des preuves de leurs progrès dans toutes les sciences qu'on leur enseigne². » C'est parmi eux qu'on choisira les futurs acteurs. Restif est convaincu qu'à moins de suivre cette route, on ne peut espérer aucun avantage réel du théâtre. « Que dans nos acteurs, nous voyions, dit-il, une jeunesse chérie, vertueuse, pure, alors nos cœurs pénétrés de la douce chaleur du plaisir, feront éclore le germe des vertus³ », et il se met à rédiger des règlements pour cette nouvelle constitution. Rien n'y manque, la conduite, l'entrée et la sortie des acteurs et

1. *La Mimographe...*, p. 179.

2. *Ibid.*, pp. 187-188.

3. *Ibid.*, p. 189.

actrices, la disposition de la salle, les heures des répétitions, l'ordre des pièces, la distribution des recettes, tout est du ressort de Restif qui en prévoit les résultats les plus heureux. Désormais « les mœurs sont en sûreté, le théâtre est honorable, les acteurs sont estimés autant qu'honnêtes¹ », et l'opposition catholique tombe faute de raison d'être.

Ainsi présenté, le projet de Restif paraît se rattacher par les principes à celui de Rabelleau. Toutefois, une longue note vers la fin de l'ouvrage détruit cette illusion. Restif prévoit que son plan est impraticable, et il suggère une alternative. Au lieu d'avoir des acteurs-citoyens, honorés et estimés comme les comédiens d'Athènes, il se propose d'abaisser leur état au-dessous de celui des acteurs romains. Une troupe serait formée d'enfants trouvés, qu'on élèverait strictement comme esclaves publics. Aucune humiliation, aucun traitement arbitraire ne leur seraient épargnés. Au moindre égarement, leur liberté leur serait retirée, ils ne disposeraient pas de leurs gages, et réunis dans une sorte de communauté, leurs allées et leurs venues seraient surveillées et limitées. Incapables de remplir aucune fonction civile, ils seraient regardés comme des automates, des esclaves « destinés à l'amusement du public ». Impuissants à donner un nouvel éclat à la morale du théâtre, ils auraient au moins le mérite de ne pas y nuire². Ce n'est qu'en mettant ce projet extravagant à côté du premier plan également chimérique, que l'on

1. *La Mimographe...*, p. 236.

2. Voir *Ibid.*, pp. 448-453.

comprendra la portée de cette partie de *La Mimographe*. C'était un plaidoyer adressé au public, pour lui demander de réhabiliter les acteurs. Comme tant d'autres partisans du théâtre, Restif pensait que les mauvaises mœurs des acteurs provenaient de l'état d'aviilissement où la peine d'infamie les avait mis. Il voulait donc montrer au public par deux projets également révoltants et impraticables, que le seul moyen raisonnable d'avoir des acteurs honnêtes, était de leur accorder les droits et les privilèges dûs au citoyen. Il le dit et le répète à plusieurs reprises au cours de son traité. « Les injustes censures qui avilissent l'art de la déclamation, sont une nouvelle cause de la dépravation des mœurs parmi les acteurs¹... » « Si... vous ôtez aux comédiens actuels l'estime publique, tout ce qui a du pouvoir sur l'âme des honnêtes gens, que voulez-vous qui les soutienne²? » « Rendez à ceux qui cultiveront un art plus utile que ses partisans mêmes ne l'imaginent, la place qu'ils doivent occuper parmi les citoyens, et vous verrez s'il est possible que les comédiennes soient aussi honnêtes que d'autres femmes³. »

Ce fut là la dernière tentative de réforme faite à cette époque par les partisans du théâtre. Fondée sur la conviction que l'art dramatique a une œuvre régénératrice à faire, elle était conçue non seulement pour épurer le théâtre des abus qui depuis longtemps lui avaient porté préjudice aux yeux des gens pieux, mais

1. *La Mimographe*., p. 69.

2. *Ibid.*, p. 98.

3. *Ibid.*, p. 70.

pour demander la mainlevée des lois qui frappaient les acteurs de la peine de l'infamie.

La thèse du théâtre éducateur qui avait dicté tout ce mouvement se dégagea enfin dans toute sa force dans un manifeste éclatant, lorsque Sébastien Mercier publia en 1773 son ouvrage *Du Théâtre, ou Nouvel Essai sur l'Art dramatique*.

Le théâtre s'étant de lui-même ouvert à elle, la philosophie réclamait avec Diderot le droit d'y entrer. Dix ans plus tard, progrès sensible, sous la plume de Beaumarchais elle soutenait que seule elle y faisait de bonne besogne et qu'à côté d'elle la tragédie et la comédie étaient de médiocres ouvriers de vérité. Le poète, législateur réformateur des mœurs, voilà justement, ce qui obsédait à cette date un certain Mercier, peu connu jusqu'alors, et ce qui le fit souscrire aux idées de Beaumarchais. Poussé par le désir de rendre les hommes meilleurs, il avait débuté en 1769 par un drame sombre *Jenneval*, puis coup sur coup cinq autres l'avaient suivi : *Le Déserteur* (1770); *Olinde et Sophronie* (1771); *Jean Hennuyer*, *Le Faux Ami*, *L'Indigent* (1772), autant de gages éclatants donnés aux idées nouvelles. Joignant enfin le précepte à l'exemple, Mercier passa outre, et dans son essai anonyme proclama dans toute son audace et dans toute sa gloire, le principe de l'utilité morale seule souveraine au théâtre. Ce principe étant impliqué dans la conception même qu'il se fait du théâtre, Mercier décline, dès le début de son livre, toute discussion avec les ennemis du théâtre, et en particulier avec Rousseau. Il établit en axiome que

le théâtre fait œuvre saine parce qu'il rassemble les hommes devant un spectacle commun et développe en eux la sympathie, « cette sensibilité précieuse » qui « constitue la vie morale¹ ». « C'est là, dit-il, que la voix du poète répond à cette voix intérieure qui nous avertit de respecter tout être sensible, c'est là que la vertu qui découle de la sensibilité, obtient le suffrage des hommes assemblés². » On le voit, Mercier prend résolument le contrepied des idées de Rousseau. Tout ce qu'il lui accorde est que chez un peuple vertueux le théâtre serait nuisible, ce qu'on a peine à comprendre. Le théâtre pouvant moraliser, voilà selon Mercier, son unique raison d'être, son seul devoir. Il n'existe que pour guider, éclairer, et redresser les hommes, et pour « suppléer au défaut d'expérience de la jeunesse, pour rectifier ceux qui ont mal vu, pour apprendre aux hommes quelquefois incertains dans leurs idées, ce qu'ils doivent haïr, aimer, estimer³. » Cela étant posé, le théâtre ayant à remplir la belle tâche de pousser au bien, il est certain, dit Mercier, que le théâtre contemporain ne le remplit pas, et qu'il est à la fois « vicieux et ridicule⁴ ». Sur quoi, il entre en matière et prend la tragédie à partie.

Tout ce qu'il dit à son égard est un développement énergique de la thèse de Beaumarchais; mais tandis que Beaumarchais s'était borné à exprimer quelques

1. *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'Art dramatique*, Amsterdam, 1773, p. 12.

2. *Ibid*, p. 8.

3. *Ibid.*, pp. 15-16.

4. *Ibid.* Avertissement, p. IX.

doutes sur l'utilité de ce genre, Mercier condamne tout sans merci, parce que par le choix des sujets empruntés à d'autres pays et à d'autres temps, par la superstition des unités, par l'usage de parler en vers, la tragédie lui paraît un genre factice, hors d'état d'agir sur le public¹. Il n'y trouve aucune leçon morale, et au contraire, bien des dangers imminents; « le dogme dangereux² » du fatalisme par exemple; « des vers orgueilleux qui, défiant les rois, insultent à la misère de la multitude³ »; pis encore des crimes horribles, qui flétrissent l'imagination et « devraient rester ensevelis dans les ténèbres⁴ ». Bref, le procès est construit contre tout le système tragique.

A la comédie, il adresse de pareilles critiques. Mercier condamne ses procédés surannés, mais tout ce qu'il dit là-dessus n'est qu'accessoire à sa thèse essentielle : la comédie comme la tragédie a manqué à sa vraie fonction morale. Au lieu de « porter le flambeau de la vérité, dans le repaire obscur où les méchants travaillent leurs iniquités⁵ », elle s'est occupée de puérilités et de « colifichets » qu'elle a transmis à plus forte dose à la société. Mercier pense qu'elle ne peut pas se corriger de ce défaut parce que, d'accord avec Rousseau, de Buzonnière, et Beaumarchais, lui aussi déteste le rire. En faisant rire l'homme des ridicules de ses semblables, la comédie flatte son orgueil et « peut dévelop-

1. *Du Théâtre*, voir pp. 20-52.

2. *Ibid.*, p. 32.

3. *Ibid.*, p. 37.

4. *Ibid.*, p. 52.

5. *Ibid.*, p. 61.

per en lui ce penchant moqueur dont il a le germe, germe qu'il faudrait plutôt étouffer avec soin¹ ». Elle s'expose en outre à un danger encore plus grave, celui d'égayer au dépens du vice. Dans ce cas, le rire est sacrilège, car « le vice doit toujours inspirer de l'aversion² ». Enfin, elle risque d'exciter la gaieté contre la vertu même. « L'homme vertueux est quelquefois couvert de ridicules, tandis que l'homme vicieux, plus habile, s'en exempte en voilant ses actions³. » Responsabilité triple que Molière a trop encourue ! Tout le génie de cet auteur ne peut que le rendre plus coupable aux yeux de Mercier. Ce que Mercier ne lui passe pas, c'est d'avoir alarmé les mœurs. Il a attaqué les ridicules au lieu des vices, il a ridiculisé la vertu, il a « enseigné à la jeunesse à se moquer de ses parents... à dédaigner les vieillards⁴ », il a « rendu la friponnerie agréable ». Dans *George Dandin*, l'adultère « est réduit en art », dans le *Bourgeois Gentilhomme*, « l'honnêteté est tournée en ridicule dans le personnage de Mme Jourdain » ; enfin, pour comble de ses aberrations, Molière a « été impie pour faire rire le parterre⁵ », et cette malédiction méprisée par un fils dans l'*Avare* est « un trait épouvantable ». Une fois seulement Molière a fait une vraie comédie, bien utile, et ce jour-là, il a composé *Tartuffe*.

Après cet examen, la conclusion s'impose, « le fruit de l'arbre ne vaut pas la culture et pour tout dire, ce

1. *Du Théâtre*, p. 54.

2. *Ibid.*, p. 76.

3. *Ibid.*, p. 55.

4. *Ibid.*, p. 87.

5. *Ibid.*, p. 89.

fruit est malsain¹ ». Nous ne trouvons donc rien de nouveau dans cette critique de Mercier. Tout ce qu'il a fait, c'est de rassembler les critiques de Rousseau, Campigneulles, Buzonnière, Beaumarchais, et Restif de la Bretonne, et de les réduire en peu de mots, audacieux et agressifs. Encore une fois, nous trouvons une répercussion des idées de la Lettre à d'Alembert, dans un ouvrage dont le but est nettement et cette fois sciemment dirigé contre celui de Rousseau. Car, tandis que Rousseau avait déclaré que l'homme ne redeviendrait bon que par le renoncement aux œuvres de la société, toutes corruptrices, et parmi elles, le théâtre, Mercier à la suite des réformateurs, appelle à l'aide de la régénération morale ces mêmes œuvres, perverties, mais bonnes au fond, et capables de se mettre au service de l'humanité.

C'est ainsi qu'il propose aux poètes de laisser de côté les genres inutiles, et de se consacrer au drame. C'est dans cette voie seule qu'ils peuvent saisir et mener à bonne fin, le plus beau privilège de la nature humaine, celui d'« influencer sur les mœurs de ses concitoyens » et de « les épurer au flambeau de la morale² ». Car le drame ne se restreint ni aux temps passés, ni aux personnages de l'histoire ou de la fable, et ne se limite ni aux catastrophes, ni aux sottises. A mi-chemin entre la tragédie et la comédie, il réunit leurs ressources, et représentant toutes les classes de la société, il est plus à la portée de

1. *Du Théâtre...*, p. 80.

2. *Ibid.* Introduction, p. 1.

la foule, et par conséquent « infiniment plus utile, plus vrai, plus intéressant¹ ».

Dans la suite de son traité, Mercier envisage tous les avantages qui découleront du drame au profit de la société. Désormais, libre d'entraves, le poète pourra remplir son rôle de « chantre de la vertu », de « flagellateur du vice² ». Entre ses mains, le théâtre pourra « jeter sur un peuple une grande masse de lumières³ », car il jouera un double rôle. Toutes les vertus et tous les vices étant à sa portée, il sera un cours de morale privée : « l'école des vertus et des devoirs du citoyen⁴ ». En outre, il sera un cours d'enseignement civique. Il éclairera le peuple sur ses propres intérêts et « exaltera dans son cœur un patriotisme éclairé⁵ ». Mais les lois elles-mêmes ont quelquefois besoin de correction, et Mercier ne doute pas qu'il n'y ait profit à en appeler de leurs auteurs à la foule, mieux informée. « Comme c'est au théâtre à achever ce que les lois ne peuvent faire, c'est au théâtre aussi, dit-il, de rectifier ce qu'elles ont de vicieux⁶. »

Après cette simple esquisse, qui pourra contester l'utilité du drame ? « La route est fournie, le cercle fermé, la démonstration faite⁷ ». Sur les débris du théâtre classique, inutile et dangereux, s'élève le drame,

1. *Du Théâtre...*, p. 94.

2. *Ibid.* Epître dédicatoire, p. VI.

3. *Ibid.*, p. V.

4. *Jenneval*, 1769. Préface, p. XIV.

5. *Du Théâtre*, pp. 39-40. Comparer *De la Littérature*, Verdun, 1778, p. 21.

6. *Du Théâtre...*, p. 260.

7. L. Béclard, *Sébastien Mercier...*, p. 213.

seul utile et bienfaisant. D'un coup radical, le théâtre est épuré et rappelé à sa mission éducatrice, et se jettera avec un élan de croisé dans le chemin de la pédagogie morale, sociale et politique.

Telle est la portée de l'essai de Mercier. Si ses arguments n'étaient pas originaux, s'il ne faisait guère que rassembler des critiques émises depuis longtemps par de Campigneulles, de Buzonnière, Beaumarchais et d'autres, son ouvrage l'emporte sur les traités précédents par sa hardiesse. Couronnant et complétant tout ce mouvement de réforme que nous venons d'étudier, il fut en même temps la réfutation la plus formelle que Rousseau eût jusque-là essayée. Car si le drame continua après lui à acquérir un public toujours plus nombreux, si ses partisans avec Mercier en tête, ne manquèrent pas de revenir à tout moment à sa défense, le livre de Mercier marque le véritable point culminant de cette phase de la controverse sur le théâtre.

Période curieuse que celle qui vient de se passer en discussions d'esthétique dramatique, et en projets de réforme pour le théâtre et les acteurs, et qui nous a apporté des renseignements des plus intéressants sur la question du rôle que doit jouer le théâtre ! Jamais auparavant, on n'avait cru aussi fermement à l'utilité du théâtre. Par suite de cet enthousiasme, un schisme s'était produit parmi les partisans mêmes du théâtre. A côté de ceux qui, se rattachant à l'apologétique traditionnelle, louaient les genres établis comme remplissant exactement le but du théâtre, s'en étaient élevés d'autres, plus fougueux, qui, faisant partie eux aussi

des philosophes, avaient pourtant condamné le théâtre « classique » comme inutile et immoral, et relevé le genre de Diderot comme seul utile et moral. Cette phase de la controverse prouve indiscutablement que « l'effort le plus considérable qui ait été tenté au XVIII^e siècle, pour renouveler la poétique du théâtre¹ », et qui a abouti au drame, n'a pas été simplement une question du renouvellement de la technique. Il a été également motivé par une foi implicite dans l'utilité du théâtre, et par le désir de la part des philosophes de mettre cet amusement au service de la morale et de l'humanité. Si les réformateurs donnent raison à Rousseau, c'est pour mieux le réfuter en élevant sur la ruine du théâtre qu'il avait condamné, un autre genre et celui-là utile et nécessaire au bien-être de la société.

Sous l'influence de la propagation des doctrines philosophiques, la cause du théâtre avait bénéficié entre 1765 et 1773 d'un surcroît de défenseurs qui éclipsaient par leur enthousiasme leurs collègues de 1758.

Peut-on dire la même chose des acteurs ? Eux aussi avaient eu des partisans chaleureux en Diderot, Nougaret, Mouslier de Moissy, et Restif de la Bretonne, et la question de leur situation sociale avait été reprise plusieurs fois. Cette préoccupation était en elle-même un signe favorable pour les acteurs, puisqu'elle montrait que les réclamations de Mlle Clairon en 1760 n'avaient pas été sans effet. La question était d'actualité et les philosophes s'en occupaient. Mais ce léger changement

1. F. Gaiffe, *Le Drame en France au XVIII^e siècle*, p. 16.

d'opinion est la seule chose que nous puissions trouver marquant un progrès dans la situation des acteurs. Le public restait inébranlable.

Fait singulier, malgré ses croyances philosophiques, Mercier prit parti contre les acteurs. Dans le dernier chapitre de son manifeste, il effleure la question de leur condition sociale. En « philosophe qui doit voir les choses en grand et dans tous les rapports possibles, être sévère contre lui-même et condamner quand il le faut jusqu'à l'instrument de ses plaisirs¹ », il insiste pour qu'on laisse durable « cette flétrissure imprimée à tout comédien, comme le rempart et la sauvegarde de l'honnêteté publique² ». Par cette déclaration sévère autant que significative, Mercier se séparait de ses collègues, Nougaret et Restif de la Bretonne. Tandis que ceux-ci voyaient dans la peine d'infamie la cause des mauvaises mœurs des acteurs, Mercier la jugeait un frein bon à empêcher ces mêmes mœurs de se répandre dans la société, en ce qu'elle fermait le théâtre à une foule de jeunes gens « destinés à des emplois plus sérieux³ ». Tandis qu'ils ne cessaient d'attaquer le préjugé contre les acteurs comme injuste et indigne du siècle de la raison, Mercier, dissident, l'acceptait tel quel, et refusait de discuter sa légitimité. Puisqu'il subsiste, c'est, dit-il, qu'il « a une raison⁴ ».

Qu'il subsistât tout aussi fort que jamais, voilà

1. *Du Théâtre...*, pp. 357-358.

2. *Ibid.*, p. 362.

3. *Ibid.*, p. 358.

4. *Ibid.*, p. 358.

sur quoi il faut insister. Deux ans après l'ouvrage de Mercier, François de Neufchâteau, poète et avocat au Parlement, épousa Mlle Dubus, nièce de Préville, acteur de la Comédie Française. Cette union fit scandale dans l'ordre des avocats, qui la considérèrent comme une mésalliance déshonorante. L'infortuné François fut rayé du tableau. En vain, chercha-t-il à acheter l'office d'avocat aux conseils, partout il se vit rejeter avec mépris. Il dut enfin prendre sa retraite, et sa jeune femme en mourut de chagrin. Loin de se rendre sous la pression des doctrines humanitaires, partout répandues par les philosophes, l'autorité civile était tout aussi rigide que jamais sur le compte des acteurs. Parce qu'il était un corps de la nation très fier de sa dignité privilégiée, le barreau faisait-il exception par son attitude envers les comédiens ? Nullement, car le public gardait encore de cette profession une idée fâcheuse. Très curieux à cet égard, sont les mémoires de Dazincourt, célèbre acteur du Théâtre Français.

En 1771, il se décida à se faire acteur. Consternation terrible dans sa famille et parmi ses amis ! Une dame, Mme R... de C... le supplia de revenir sur sa décision. « Vous voilà déshonoré aux yeux de tous, aux miens », lui écrivait-elle, puis elle lui peignait l'effet de sa décision funeste sur sa famille. « Que dira votre père ? Il vous exhérédéra... il vous maudira et regrettera de vous avoir donné le jour ! Au lieu d'être l'appui de sa vieillesse, vous allez le précipiter dans la tombe¹ ! »

1. *Mémoires de Préville et de Dazincourt*, éd. M. Ourry, Paris, 1823. Lettre du 12 mai 1771, pp. 250-251.

Comme Dazincourt resta sourd à ses supplications, un abbé, ancien ami, prit sur lui de le rappeler dans le bon chemin. « J'apprends, jeune homme, lui écrit-il, votre belle équipée, et je m'étonne qu'appartenant à la famille la plus respectable, vous n'ayez pas songé au déshonneur dont vous la couvriez en montant sur le théâtre. Comment osez-vous vous considérer, et ne pas mourir de honte¹? » Il lui fait voir dans la suite de sa lettre le désespoir de sa famille, et conclut tristement. « Est-il temps de vous rappeler à vous-même? Je ne le crois pas. Jeune homme, vous avez jeté de gaité de cœur le trouble dans votre famille... Vous avez tout bravé, les convenances sociales et les foudres du ciel². »

La sincérité pressante des reproches essuyés par Dazincourt, prouve évidemment que jusqu'en 1773, le préjugé contre les acteurs n'était point affaibli. Un autre témoignage qui date de 1775 lève tous les doutes à ce sujet. L'ancien comédien et directeur des spectacles de Bruxelles, Servandoni d'Hannetaire, se plaignit à Palissot, son ami, du préjugé public contre les acteurs. Palissot crut devoir donner son avis sur ce problème et il lui répondit de suite. C'est un homme intelligent, avisé, qui parle après avoir fait réflexion sur le sujet. Sa conclusion ne peut donc pas être suspecte de passion ou d'humeur, et il n'y a pas non plus à douter de sa franchise puisqu'elle est adressée à un ami. Or,

1. *Mémoires de I réville et de I azincourt*..., pp. 292-293. Peu orthodoxe l'abbé se rendit plus tard aux arguments de Dazincourt et écrivit «Nau:it soit le préjugé qui existe contre le comédien, » voir p. 300.

2. *Ibid.*, p. 293.

Palissot donne raison au public de sa prévention contre les acteurs en l'expliquant ainsi : « A mesure qu'une condition se rapproche de la servitude, et que celui qui l'embrasse aliène pour ainsi dire un plus grand nombre de ces droits que nous avons tous à la liberté naturelle, cette condition doit nécessairement déroger dans l'opinion publique, et ne plus laisser de place aux idées communes d'honneur et de considération. Or, il est certain que le comédien engage tellement sa liberté, que pour de l'argent il devient en quelque sorte l'esclave du public... Voilà ce me semble, le principe radical dont l'opinion est émanée, et vous êtes bien assez philosophe pour convenir qu'un homme qui se soumet à une abnégation aussi entière de son existence propre, n'est pas en droit d'exiger des essemblables, tant qu'il reste dans cette condition, ce degré d'estime qu'on ne peut refuser à des professions plus honnêtes¹. »

Nous venons de suivre de 1766 à 1773 la controverse sur le théâtre. Qu'a-t-elle apporté aux acteurs ? Rien pour le moment, mais elle va soulever en 1774 des réclamations au sujet de la moralité du théâtre, réclamations qui vont faire l'objet du chapitre suivant.

1. Palissot, *Œuvres*, Paris, 1779, vol. VI, pp. 426-427.

CHAPITRE VI

Mouvement de Réaction

(1774-1785)

En 1773, écrivant à Mgr le duc de Richelieu l'épître dédicatoire des *Lois de Minos*, Voltaire souhaitait que personne n'oserait plus « se faire valoir par la témérité de condamner des spectacles approuvés, entretenus, payés par les rois très chrétiens, par les empereurs, par tous les princes de l'Europe entière¹ ». Cependant, le lendemain de la publication du manifeste de Mercier, une réaction s'annonça contre le théâtre et contre la thèse des réformateurs. Cette réaction était presque inévitable.

Les partisans de l'école de Diderot, dont nous venons de tracer les idées dramatiques, envisageaient tous le théâtre comme l'école des citoyens. Tous ils soutenaient que le public va s'instruire au théâtre, et que par conséquent le souci de la prédication morale et sociale devait primer dans l'esprit du poète celui d'amuser. Illusion naïve à laquelle la vie de société donnait alors un démenti formel. Le public n'allait point s'instruire

1. Voltaire, *Œuvres*, vol. VII. *Les lois de Minos*, p. 172.

au théâtre. Il allait de bon cœur pleurer et frémir aux scènes bouleversantes du *Déserteur* (1770), de *Beverley* (1768), de *L'Honnête Criminel* (1767), etc., et goûtait les tirades philosophiques, les homélies en vers des d'Arnaud, des Debelloy, des La Harpe, des Mercier; mais il ne s'en contentait pas, et satisfaisait son penchant pour le plaisir, en assistant aux spectacles des plus égrillards. Car le goût du théâtre allait toujours en augmentant. Déjà excessif vers 1760, il devenait vers 1773 une passion effrénée. « Tout le monde court au spectacle écrit de cette fin du XVIII^e siècle, Antoine Caillot... Depuis la Duchesse jusqu'à la petite couturière, depuis le Maréchal de France jusqu'au fils du tailleur... tous veulent non pas un jour par semaine, mais presque tous les jours, payer leur tribut à Thalie ou à Melpomène¹. »

Ce jugement n'est pas tout à fait juste, car il n'est nullement applicable aux provinces. Là, si on excepte les grandes villes où l'on singeait la vie de société parisienne, la passion du théâtre n'était pas aussi répandue que dans la capitale. Dans certains milieux de fortes préventions subsistaient encore contre le théâtre. La bourgeoisie moyenne surtout, à l'abri de la prédication philosophique, gardait sa foi intacte, et comme ses ancêtres, considérait le théâtre comme la demeure même du démon. La dame Milscent qui, vers 1765, regarde « l'assistance à la comédie comme un gros péché² », représente bon nombre d'âmes pieuses qui

1. A. Caillot, *Mémoires pour servir à l'histoire des Mœurs et Usages des Français pendant le Règne de Louis XV*, Paris, 1827, vol. I, p. 239.

2. D. Mornet, *Morceaux choisis de J.-J. Rousseau*, Paris, 1923, p. 36.

fuyaient avec effroi cet amusement condamné par l'Eglise. En 1774, la tante du comte de Tilly « nommait Corneille et Racine des empoisonneurs d'âmes¹ », et jusqu'en pleine période révolutionnaire, nous trouvons des témoignages de cette résistance maintenue contre le théâtre²

Mais dans le monde parisien, tout se passait comme le dit Caillot. Le théâtre de société était plus que jamais le grand divertissement mondain. « La fureur incroyable de jouer la comédie gagne journellement, notent les *Mémoires secrets* en 1770, et malgré le ridicule dont l'immortel auteur de la *Métromanie* a couvert tous les histrions bourgeois, il n'est pas de procureur qui, dans sa bastide, ne veuille avoir des tréteaux et une troupe³ »... Cette passion s'explique facilement, car, outre l'agrément de jouer la comédie entre soi, on pouvait encore, grâce à cette heureuse invention, donner des spectacles, même dans les temps défendus, et alors que les théâtres publics étaient fermés. De plus, on pouvait y représenter des pièces d'une extrême licence et que la police n'aurait jamais tolérées sur une scène publique. De fait, voilà ce qui était arrivé. D'un

1. *Souvenirs du comte de Tilly*, bibliothèque des Mémoires relatifs à l'histoire de France pendant le XVIII^e siècle, Paris, 1862, vol. XXV, p. 226.

2. Dans les *Mémoires et Confessions d'un Comédien*, par J.-E. Paccard, Paris, 1839, on raconte le désespoir d'une vieille dame lorsqu'elle apprend que son neveu est acteur. « Je partis, dit Paccard, honoré des larmes de cette vertueuse personne qui ne manqua pas de prier pour moi et de conjurer Satan afin qu'il eût à sortir de mon corps; car mon goût pour le théâtre, ma tante l'appelait une inspiration du démon », voir pp. 74-75.

3. Bachaumont, *Mémoires secrets*, vol. XIX, 17 novembre 1770, pp. 280-281.

amusement innocent, le théâtre privé avait très généralement dégénéré en spectacle libertin. Par suite de la dépravation des mœurs, de galant, il était devenu libre, de libre, il devenait ordurier¹. C'était ainsi chez le comte de Provence, chez le financier Bertin, chez la Guimard, enfin et surtout chez le duc d'Orléans, où les parades de Collé n'étaient que trop souvent grivoises et licencieuses. S'opposant aux mœurs publiques, Christophe de Beaumont avait interdit en 1772 une représentation de la *Vérité dans le Vin* de Collé qui devait avoir lieu chez la Guimard², mais cette mesure de répression fut impuissante contre le flot d'immoralité qui envahissait alors toutes les classes de la société parisienne. Car la bourgeoisie même ne faisait pas exception, malgré les peintures idéales qu'en font les drames de l'époque. Si elle n'avait pas les moyens de se divertir chez elle par des représentations scéniques, elle avait d'autres ressources dont elle jouissait pleinement. Telles étaient par exemple les théâtres dits du Boulevard.

Vers 1760, le Boulevard du Temple était le rendez-vous de la meilleure société comme de la pire. Les saltimbanques et bateleurs forains qui venaient aux foires Saint-Laurent et St-Germain, attirés par le public, y installèrent bientôt leurs baraques. L'un d'entre eux, Nicolet, encouragé par la fureur générale pour le théâtre bâtit en 1764 une salle permanente.

1. Voir l'étude de L. Claretie, *Histoire des Théâtres de Société*, Paris 1906, pp. 12-30 et 96-115.

2. H. d'Alméras et P. d'Estrée, *Les Théâtres libertins au XVIII^e siècle*, Paris, 1905, p. 314.

Son spectacle, fait de parades, de danses de corde et d'animaux savants, eut, dès le premier jour, un succès inouï, de sorte qu'après l'avoir fait venir à Choisy en 1772, Louis XV autorisa Nicolet à prendre pour sa troupe le titre de « Grands Danseurs du Roi ». Après Nicolet, ce fut Vienne, célèbre grimacier qui, s'associant avec Sallé, ancien acteur des Grands Danseurs, ouvrit le Théâtre des Associés à côté de Nicolet, et attira avec son répertoire de farces, de comédies et de vaudevilles, un public assidu. La compagnie y était des plus mêlées. Là, les grandes dames coudoyaient les courtisanes les plus renommées, et de respectables bourgeois se mêlaient à la lie du peuple : aux voleurs et aux escrocs. Les partisans des bonnes mœurs gémissaient de voir le public affluer à ces spectacles grossiers, et souvent indécents. Quel fut leur dégoût, lorsqu'en 1770 Audinot, autre directeur forain, établit le théâtre de l'Ambigu-Comique au boulevard du Temple ! Ses comédiens de bois qui mimaient les Italiens firent folie, mais leur succès fut éclipsé peu de temps après, quand Audinot eut l'idée de fonder une troupe d'enfants. Jamais on n'avait vu des enfants salariés comme acteurs publics. Cette nouveauté fit à la fois scandale et rage, soit par la jeunesse des acteurs, soit par la licence des pièces jouées. Les *Mémoires secrets* déplorent cette innovation, et avec un air de gravité, qu'on ne leur trouve pas souvent, la dénoncent hautement en ces termes : « Le Sieur Audinot... s'est constitué directeur d'une troupe de petits enfants... La liberté qu'ils ont cru propre à ce genre de spectacle, leur a donné lieu d'y glisser beau-

coup de polissonneries. Les filles se sont portées en foule de ce côté-là et beaucoup de libertins, d'oisifs, de freluquets avec elles. Ce monde en a attiré un d'un autre genre. Les femmes de la cour, qui en cette qualité se croient au-dessus de tous les préjugés, n'ont pas dédaigné d'y paraître, et ce théâtre est la rage du jour... Les partisans des bonnes mœurs gémissent sincèrement sur cette invention qui va les corrompre jusques dans leur source, et qui par la licence introduite sur cette scène, en forme autant une école de libertinage que de talents dramatiques¹. » Malgré les protestations contre ce genre de spectacle², la mode était lancée, et presque chaque année vit un nouveau théâtre établi à Paris. En 1778, c'étaient le théâtre des « Variétés Amusantes » au boulevard St-Martin, et le théâtre des Petits Comédiens du Bois de Boulogne; en 1783, le Théâtre des Petits Comédiens de S. A. S. Mgr le comte de Beaujolais; en 1785, le Théâtre des Délassements Comiques, et ainsi de suite. Nous n'en citons que les plus importants, on en trouvera la liste complète dans les études de Cain, de Beaulieu, et de Pougin³.

Dans le domaine de l'actualité et des faits, que devenait donc la thèse des réformateurs? Ce public qu'ils croyaient si docile à se laisser endoctriner et morigéner au théâtre, loin de se régénérer au moyen du drame,

1. Bachaumont, *Mémoires secrets*, vol. VI, 7 octobre 1771, pp. 6-7.

2. Voir par exemple la *Lettre à un Père de Famille sur les petits Spectacles de Paris par un honnête Homme*, Paris 1789.

3. a) G. Gain, *Anciens Théâtres de Paris*, Paris, 1906; b) H. Beaulieu, *Les Théâtres du Boulevard du Crime, de Nicolet à Déjazet*, Paris, 1905; c) A. Pougin, *Acteurs et actrices d'autrefois*, Paris, 1897.

devenait de plus en plus libertin et s'empressait aux représentations les plus licencieuses. Et pourquoi? sinon qu'il aimait le théâtre et non le prêche, et qu'il entendait s'y amuser? Toutes les belles théories émises et pratiquées depuis 1758 tombaient en poussière à l'essai! L'occasion était des plus belles pour qui voulait entreprendre de réfuter les philosophes. Le clergé fut le premier à la saisir.

Querelles entre le Parlement et la Sorbonne, guerre ouverte des philosophes contre la religion, bouleversement et déboires politiques des dernières années du règne de Louis XV, toutes ces causes ont pu contribuer à détourner le clergé de la controverse sur le théâtre. Quoiqu'il en soit, après avoir gardé le silence pendant plusieurs années, il revint à l'attaque du théâtre en 1774. Dans son livre *Le Comte de Valmont*, publié cette année, l'abbé Gérard, chanoine de Saint-Louis du Louvre, condamna hautement le théâtre. Son livre avait un caractère spécial, car son but était de réagir contre les progrès de l'incrédulité dans la capitale, et de prévenir la jeunesse contre ses attaques. L'abbé y racontait l'histoire du jeune marquis de Valmont qui perd sa foi sous l'influence des idées ambiantes, et donne dans l'incrédulité, le libertinage et la débauche. Il se rend enfin aux conseils de son père qui, depuis l'égarement de son fils, n'a pas cessé de raisonner avec lui et avec sa jeune femme sur toutes les questions de morale et de religion¹.

1. Dans ce livre, sa première publication, l'abbé Gérard retrace sa propre histoire. Après une jeunesse libertine il fut ramené à la foi par

La question du théâtre occupe une place importante dans le deuxième volume de ce recueil. On ne s'étonne pas qu'à titre de prêtre, l'abbé Gérard emploie le langage de la religion pour condamner le théâtre, mais différant en cela des autres prêtres ennemis du théâtre qui l'avaient précédé, l'abbé ne s'attarde à aucune explication, à aucune citation; il rejette sommairement tout ce qu'on peut lui objecter : arguments sur la nécessité de se délasser, et sur l'innocence de certaines pièces, et énonce en deux mots la thèse catholique. A qui se dit fidèle, il parlera comme le comte à sa fille : « sans autre discussion, tu es l'enfant de l'Eglise, si l'Eglise est ta mère... son langage sur les spectacles ne doit pas être pour toi un langage indifférent, et ton devoir est de consulter ce qu'elle te dicte sur un objet si intéressant. Que prononce-t-elle à cet égard? Le même anathème que Jésus-Christ a prononcé contre le monde¹... » « Faire mourir en nous tout ce qui tient au monde et à ses folles passions... voilà l'esprit du christianisme; nourrir dans notre âme l'attachement au monde et ses penchants déréglés, voilà.. tout le fruit de nos spectacles². » Il n'y a rien de plus décisif, l'autorité de l'Eglise, l'esprit de ses dogmes ne laissent au vrai chrétien aucun appui assez solide pour l'autoriser

l'abbé Legros, et se consacra à la cause de la religion. Devenu chanoine de Saint-Louis du Louvre, l'abbé Gérard fut un des ecclésiastiques à qui l'Assemblée du Clergé de 1775 décerna des honneurs pour avoir pris la défense de la religion.

1. *Le Comte de Valmont ou les Egarements de la Raison. Lettres recueillies et publiées par M...* (l'abbé Gérard d'après Barbier), Paris, 1774, vol. II p. 102.

2. *Le Comte de Valmont*, vol. II, p. 98.

à fréquenter le théâtre. — Une pensée cependant obsède l'abbé Gérard, c'est l'impuissance de ces mêmes arguments. « Ce langage a passé de mode¹ », dit-il. Devant les milieux cultivés de la capitale, où sous l'influence du rationalisme on ne parle que d'humanité, « où seulement on fait grâce quelquefois à la seule raison² », à quoi bon employer de tels arguments? Le mal cependant subsiste, et s'aggrave. L'abbé déplore la multitude de petits théâtres « de tout genre »; établis à Paris. C'est à eux qu'il attribue la dépravation des mœurs dans la société. « Cette grande ville que j'ai quittée, dit-il de Paris, n'offre plus que l'ancienne image des Sybarites; au milieu d'elle... on peut montrer à chaque instant où sont les amusements, où sont les vices, on aurait peine à y dire où sont les vertus et les mœurs. Triste fruit de tous nos spectacles³ ! »

En face de ce spectacle déplorable, l'abbé Gérard prend sa décision. Puisque le public éclairé pour qui il écrit ne se rendra pas à une autorité qu'il ne respecte plus, lui, prêtre, s'abaissera au niveau du public, et dans l'espoir de pouvoir contrecarrer les progrès de l'immoralité, il parlera à son tour « le langage de la seule raison ». « Hé bien, raisonnons, s'écrie-t-il..., et que... la sagesse humaine détrompe ceux que n'aura pu détromper la religion⁴. » Triste aveu de la part d'un prêtre, et qui est des plus significatifs ! En 1762, le P. Romain Joly, le R. P. Richard et après eux l'abbé

1. *Le Comte de Valmont*, p. 110.

2. *Ibid.*, p. 110.

3. *Ibid.*, p. 114.

4. *Ibid.*, p. 110.

de la Tour, en écrivant contre le théâtre, tiraient leurs arguments de la religion, et comptaient encore convaincre la société par l'autorité du dogme. En 1774, l'abbé Gérard déclare en pleine capitale que sous l'influence de la philosophie, la religion a perdu beaucoup de son prestige, et pour combattre la licence des mœurs qu'il attribue au théâtre, il se voit obligé de parler en moraliste laïque.

Par quels arguments l'abbé Gérard se propose-t-il de convaincre de folie les partisans du théâtre ? Disons-le tout de suite, c'est un fait curieux : par ceux de la *Lettre à d'Alembert*. Il n'y a pas à s'y tromper. La ressemblance est trop marquée pour être une coïncidence fortuite. L'abbé Gérard se rabat sur le philosophe genevois, décrété de prise de corps, chassé et persécuté depuis 1762 pour ses idées religieuses, et lui emprunte mot à mot ses arguments contre le théâtre.

Ce que l'abbé Gérard combat principalement, c'est la prétention, devenue croyance ferme, que le théâtre peut être l'école du monde. Aux partisans du théâtre comme aux réformateurs qui travaillaient à le rendre digne de la mission éducatrice qu'ils lui supposaient, l'abbé veut prouver que le théâtre n'est nullement susceptible de moraliser. Il répète après Rousseau que « le but du spectacle est... d'intéresser¹ », qu'il « ne peut y parvenir qu'en intéressant les passions² », et qu'en

1. *Le Comte de Valmont*..., p. 115. Comparer Rousseau, p. 26, L'objet principal est de plaire.

2. *Ibid.*, p. 115. Comparer Rousseau, p. 27, Il faut pour leur plaire des spectacles qui favorisent leurs penchants.

se conformant au goût du public. Mais il ajoute une autre considération tirée de son expérience. Ce public auquel on veut plaire, est fait d'hommes « pour la plupart volages et dissipés¹ », qui n'iraient jamais au théâtre s'ils soupçonnaient qu'ils y trouveraient des cours de morale; d'hommes qui veulent bien « qu'on les fasse sortir d'eux-mêmes à condition toutefois que ce ne sera pas en leur inspirant des remords..., à condition encore que si on veut les forcer à rire de leurs propres faiblesses, ce sera sans... faire trop souffrir leur orgueil² ». Le théâtre auquel ils courent peut-il donc être moralement utile? L'abbé Gérard le nie nettement, et c'est encore Rousseau qu'il cite, souvent textuellement, mais sans l'avouer.

Dans la tragédie, on ne trouve que de « violentes passions ennoblies avec art³ »; « les grandes fautes y sont données presque toutes à la destinée; ... on y accoutume l'esprit à des horreurs auxquelles il n'aurait jamais dû penser; ... on y voit les caractères vicieux rachetant de scène en scène par des qualités brillantes, leurs grands vices⁴. »

Mêmes reproches à l'égard de la comédie; valets fourbes et voleurs, soubrettes intrigantes, enfants impertinents, femmes infidèles, enfin pour comble d'iniquité, l'honnête homme « toujours le plus ridi-

1. *Le Comte de Valmont*, p. 116.

2. *Ibid.*, p. 117.

3. *Ibid.*, p. 119.

4. *Ibid.*, p. 122. Comparer Rousseau qui accuse le théâtre d'apprendre à l'homme que « le ciel le punit des crimes qu'il lui fait commettre », p. 51; et d'accoutumer « les yeux du peuple à des horreurs qu'il ne devrait pas même connaître ». pp. 51-52.

culé»; voilà dit l'abbé après Rousseau, la morale du théâtre.

En dernier lieu, il déplore ses tristes effets, et ce sont précisément ceux contre lesquels Rousseau prévenait le peuple genevois : d'abord le renversement de la saine morale : « on y altère les premières idées de vérité, d'innocence et de vertu que l'éducation avait pu donner¹ »; ensuite le goût du luxe et de la dissipation est substitué à « l'amour de la retraite, de la simplicité, de la sagesse »; enfin l'âme est amollie par l'excitation perpétuelle des passions ».

Veut-on savoir si le tableau que l'abbé vient de peindre est injuste, ou exagéré? Il renvoie le lecteur aux faits. « C'est à la sortie de la comédie, de l'Opéra, qu'on va tendre des pièges à la jeunesse, dit-il. C'est surtout aux environs de nos spectacles que se logent les courtisanes. Elles comptent donc bien, ou sur les effets qu'ils produisent, ou sur le peu de sagesse de ceux qui y vont chercher leur délassement² ». L'abbé conclut donc, que « le théâtre n'est pas l'école des mœurs³ ».

Telle est la thèse de l'abbé Gérard. Ecrite pour prévenir les gens éclairés contre le théâtre, elle était conçue de façon à réfuter en même temps les maximes des partisans réformateurs. Elle rendait surtout hommage à la *Lettre à d'Alembert*, à laquelle elle empruntait ses arguments les plus essentiels, et prouvait par là la

1. « *Le Comte de Valmont* », p. 127. Ici encore l'abbé Gérard s'inspire du paragraphe de Rousseau sur les Montagnons, p. 99.

2. *Ibid.*, p. 130.

3. *Ibid.*, p. 134.

supériorité de cet écrit sur tous les ouvrages polémiques dirigés contre le théâtre. Après avoir servi de prétexte aux réformes proposées par de Buzonnière, Beaumarchais, et Mercier, le manifeste de Rousseau reparut ainsi entre les mains d'un prêtre, comme l'expression la plus forte de l'opinion anti-théâtrale, et la plus capable d'ébranler les arguments de ses partisans les plus zélés.

Le livre de l'abbé Gérard eut beaucoup de succès. Les éditions se succédèrent jusqu'en 1801, date à laquelle il en était à la onzième; c'est dire suffisamment, si son esprit large et éclairé convenait au public. Sa sortie inattendue contre le théâtre, eut donc une grande publicité. Nous ne savons pas si elle suscita des critiques. L'étude que nous avons faite de la presse contemporaine indiquerait que non. Il est intéressant cependant de pouvoir constater que l'Abbé Gérard fut soutenu dans son projet, par un autre prêtre.

Cette même année, l'abbé Chaudon, Bénédictin, inséra dans son livre *L'Homme du Monde Eclairé*, des entretiens sur le théâtre. Ecrivain anti-philosophique, déjà connu par son livre *Les Grands Hommes Vengés* (1769), son but en écrivant était d'éclairer les « hommes du monde » sur la vérité en fait de religion et de morale. Qu'il ait cru bon d'aborder la question du théâtre voilà déjà un fait curieux. Sa méthode est encore plus intéressante. Il ne disait rien de neuf, il n'entreprenait même pas de traiter toute la question de la moralité du théâtre. Il entendait uniquement mettre à nu les platitudes les plus spécieuses, apportées de tout temps,

en faveur du théâtre. Ainsi à ceux qui, comme Voltaire, disaient que le théâtre avait corrigé beaucoup de gens, il répondait qu'il n'était question là, que de « quelques ridicules qui intéressent peu la société, et non de la correction des vices, dont le théâtre est plutôt l'aliment que le remède¹ ». Il ajoutait même que si Molière avait corrigé le mari jaloux, il n'était pas moins vrai que sa pièce tout entière était « le règne, le triomphe, et l'apologie de l'adultère² ». En même temps, l'abbé Chaudon dénonçait comme hors de propos, ou inutile, toute une série d'arguments rebattus; celui par exemple de l'opposition entre l'Eglise et l'Etat au sujet du théâtre, celui aussi de la fréquentation du théâtre par des gens de mœurs exemplaires. La première objection, disait-il, avait « plus de malignité que de force », et ne tendait qu'à « mettre aux prises la vertu et l'autorité, l'Eglise et le sceptre³ ». La seconde lui paraissait une contradiction frappante qui ne prouvait rien en faveur du théâtre, et tournait plutôt contre la morale de ceux qu'on citait. On voit bien que comme l'abbé Gérard, Chaudon se bornait à des considérations rationnelles pour désabuser les hommes du monde, et n'employait nullement celles qu'en prêtre il aurait pu tirer de la religion. La coïncidence mérite d'être notée, et semble prouver qu'à cette époque, les antagonistes catholiques du théâtre comptaient peu sur l'autorité du dogme.

1. Chaudon, *L'homme du Monde éclairé*, Paris, 1774, VIII^e entretien p. 151.

2. *Ibid.*, p. 154.

3. *Ibid.*, p. 156.

A en juger par le succès remporté par la cinquième édition de l'ouvrage de de Boissy publiée cette année-là, les efforts de ces deux prêtres pouvaient ne pas être sans fruits. Nous savons de longue date le caractère laïque donné exprès par l'avocat Desprez de Boissy à son livre. A cette époque, il fut très apprécié. Le *Journal de Verdun* remarqua que sa réputation allait « toujours en croissant proportionnellement à son volume¹ », et le *Journal des Savants* expliqua son succès par cette observation qui semble justifier les manifestes laïques des abbés Gérard et Chaudon, accommodés à l'esprit de leur temps. « Si le goût de notre siècle pour les spectacles de tout genre, n'empêche point ce livre de se reproduire et d'être lu, c'est une preuve que nous ne manquons pas d'esprits solides, pour qui la raison, une morale sensée, et une agréable érudition, ont toujours des attraits². »

Toutefois, il ne faut pas oublier que ces deux prédicateurs s'adressaient à un public spécial, au public mondain de la capitale, celui qui était alors le plus pénétré d'idées et de doctrines philosophiques. Restait le gros public, la bourgeoisie moyenne de Paris et des Provinces. Il se procurait moins facilement des livres nouveaux, et restait encore dans son ensemble solidement pieux et soumis à l'autorité de l'Eglise. Le clergé était encore pour lui un guide sûr dans toutes choses morales et spirituelles, et exerçait sur lui une influence des plus grandes. Or, devant cet auditoire,

1. *Le Journal de Verdun*, février 1775, p. 107.

2. *Le Journal des Savants*, décembre 1774, p. 808.

le clergé renouvela vers 1774 sa dénonciation traditionnelle du théâtre. Le mouvement ouvert par l'abbé Gérard devant le public mondain, s'affirmait de plus en plus fortement dans le parti catholique. Contre la passion générale pour le théâtre, s'élevait une véritable réaction. Il n'y a pas à s'y méprendre. Nous avons étudié les recueils les plus importants de sermons du XVIII^e siècle¹, et après un silence complet sur le théâtre, c'est justement aux environs de 1774 que nous y avons pu constater une reprise de cette question. C'est ainsi que dans un sermon sur « la nécessité de Servir Dieu dès la Jeunesse », le Père Charles Frey de Neuville exhorte les jeunes fidèles, au nom de leur religion, à se prémunir contre la passion qui porte tout le monde au théâtre. « Fuyez, leur dit-il... ces divertissements que produit l'oisiveté et qui produisent la passion. On y prend au moins une grande dissipation d'esprit, un éloignement des choses de Dieu, une froideur pour la prière, un amour pour le monde, un oubli du salut qui gâte et amollit la piété la plus solide². » Peu de temps après, l'abbé Poulle, célèbre prédicateur du roi, dénonça le théâtre parmi les séductions préparées par le démon,

1. En voici la liste : Mgr de Boulogne, *Œuvres complètes*, Paris, 1826, 3 vol., in-8°; J. Brydaine, *Sermons*, Avignon, 1841, 7 vol. in-12°; Le P. Ch. Le Chapelain, *Sermons ou Discours sur différents sujets de piété et de religion*, Paris, 1768, 6 vol., in-12°; le P. Elisée, *Sermons*, Paris, 1785, 4 vol., in-12°; le P. Graveron, *Conférences sur divers sujets de morale et de piété*, Paris, 1763, 2 vol., in-12°; le P. H. Griffet, *Sermons pour l'Avent*, Liège, 1766, 4 vol., in-12°; le P. Lenfant, *Sermons*, Paris, 1818 8 vol., in-12°; Ch. Frey de Neuville, *Sermons* Paris, 1776, 8 vol., in-12°; Abbé Poulle, *Sermons*, Paris, 1778, 2 vol., in-12°; N. Thyrel de Boismont, *Oraisons funèbres, panégyriques et sermons*, Paris, 1805, in-8°.

2. Charles Frey de Neuville, *Sermons*, Paris, 1776, vol. II, pp. 395-396.

pour tromper la vigilance chrétienne. « De nos jours, il se sert, dit-il, de la voie de la séduction... Aux saintes cérémonies de l'Eglise, il oppose ces théâtres enchanteurs où... pour rendre les passions plus vivantes, on leur prête la pompe et les prestiges du spectacle... où tout est illusion pour l'esprit, où tout est poison pour le cœur¹. » — Ces deux théologiens, il est vrai, n'attaquaient pas le théâtre seul, mais parmi d'autres dangers également à éviter. Cependant, depuis le début du siècle, on ne faisait pas autre chose. L'époque des dénonciations formelles du théâtre en pleine chaire était passée selon toute apparence, et telle aurait été notre conclusion, si un livre que nous avons trouvé dans la collection Rondel, n'était venu prouver le contraire.

A la date même de 1774, nous avons trouvé un volumineux sermon écrit par un « Missionnaire du Diocèse de Besançon » et intitulé *La Vérité sur la Comédie, les Bals, et autres Spectacles*. La fréquentation du théâtre est-elle permise? Voilà, malgré le titre, tout le sujet de ce discours prononcé dans la chaire de vérité devant des « ministres du seigneur », de « respectables magistrats », et de « fidèles enfants de l'Eglise² ».

Dans cet « exposé dogmatique », le missionnaire reprenait tout simplement les lieux communs de la prédication catholique contre le théâtre. Il dénonçait surtout le théâtre comme l'école des passions. « Sans les passions, la comédie ni la tragédie ne sauraient subsister », disait-il. « Demander si les spectacles sont permis,

1. *Sermons de M. l'abbé Poulle*, 1778, vol. II, pp. 108-109.

2. *La Vérité sur la Comédie les Bals et autres Spectacles*, 1774, p. 61

c'est donc demander s'il est permis de suivre ses passions¹. » Répétant les arguments traditionnels, il rappelait ainsi aux fidèles les devoirs que la religion leur imposait : la mortification de la chair et des sens. « Nous devons réprimer nos passions, vivre selon l'esprit..., voilà une morale que des Chrétiens ne sauraient combattre. » Il leur faisait voir les seuls spectacles dignes des fidèles — « l'univers, un crucifix, le tombeau² » puis il faisait contraster avec eux, ceux du théâtre. « Tout y flatte nos sens, toutes les passions y sont à leur aise. De là l'oubli de Dieu, l'indifférence pour la prière, l'oubli du salut, l'éloignement des sacrements, l'endurcissement, l'impénitence finale³. » Son auditoire restait-il encore indécis ? Il l'accablait de témoignages tirés des sources les plus diverses : d'un côté des apôtres et pères de l'Eglise, et de l'autre, des païens éclairés. Enfin, pour combler cette somme d'opinion hostile au théâtre, il le renvoyait à deux autorités indiscutables, aux ouvrages de Rousseau et de Bossuet. Comme l'abbé Gérard, il rendait hommage à Rousseau en le citant sur la même ligne que Bossuet. « Qu'on lise la lettre de J.-J. Rousseau, dit-il... on est obligé de convenir que c'est une peste dans tout Etat, les réflexions de M. Bossuet... on sent qu'elle (la comédie) est directement opposée à l'esprit du christianisme⁴. »

Dans la deuxième partie de son sermon, le prêtre

1. *La vérité sur la comédie...*, p. 5.

2. *Ibid.*, p. 1.

3. *Ibid.*, p. 22.

4. *Ibid.*, p. 9.

s'élevait contre la morale du théâtre. Après avoir dénoncé son esprit, il condamnait ses maximes comme contraires au christianisme et responsables de l'immoralité contemporaine. Indépendance d'esprit, menant droit à l'irréligion, insubordination des enfants, esprit de cruauté, d'orgueil, et de vengeance, adultère, libertinage, et luxe effréné, tous ces maux de son temps il les attribuait au théâtre en appuyant ses arguments de force exemples tirés souvent littéralement de la *Lettre à d'Alembert*¹. Là-dessus, il aurait pu terminer son discours. Restaient cependant ceux qui soutenaient que le théâtre moderne n'encourait nullement ces critiques, justes seulement lorsqu'il s'agissait du théâtre « ancien ». Le missionnaire crut devoir répondre à cet argument courant, et il établit comme une vérité incontestable, que le même esprit régnait dans les spectacles contemporains que dans ceux d'autrefois. Sa démonstration était brève. Elle se réduisait à dire qu'en fait d'excitation des passions le théâtre soi-disant épuré, ne différait point du théâtre ancien, « Quelques efforts qu'on ait faits jusqu'à présent pour établir l'intérêt des spectacles sur la raison, les devoirs de la société, ou sur les vérités de la religion, on n'a pas encore pu en venir à bout. Sans les passions, le parterre bâille, la pièce languit et tombe² », disait-il. Voulait-on le contester ? Il apportait d'autres preuves à l'appui

1. Ainsi il cite le jugement de Rousseau sur *Catilina* et *Mahomet*, pp. 14-15; voir Rousseau, pp. 44-45; sur *L'Avare*, p. 16 : voir Rousseau, p. 56; sur le *Bourgeois Gentilhomme*, p. 18 : voir Rousseau, p. 55; sur *Oreste* et *Horace*, p. 18 : voir Rousseau, p. 52.

2. *La vérité sur la Comédie...*, p. 5.

de sa thèse. « Pourquoi dans la plupart des nouveaux opéras et autres pièces comiques, les auteurs mettent-ils un amant et une amante? » demandait-il. Pourquoi Annette et Lubin, Collette et Colin, Rose et Colas et tant d'autres?... C'est... pour lier les scènes par l'amour¹. » Il incriminait même les pièces les plus courues. « Qu'on lise *Arlequin Sauvage*... la plupart des nouvelles comédies sans en excepter la *Partie de Chasse d'Henri IV*, partout on voit l'esprit d'impudicité se montrer par des propos équivoques². » Après avoir répété ses exhortations aux fidèles, le prédicateur concluait triomphalement par un résumé de son discours : « Désobéissance des enfants à l'égard de leurs parents, dépenses inutiles... pour se procurer le plaisir d'y assister, esprit de dissipation, de mondanité, d'irrégion, qui y règne, dimanches, carêmes qu'on ne sanctifie pas, tout enfin, d'une voix unanime, dit anathème à la comédie³. »

Avec son zèle de missionnaire qui veut évangéliser, convertir, ramener au bercail les brebis égarées, avec ses déclamations énergiques, ses appels qui viennent de l'âme même, ce sermon nous transporte par moments en plein xviii^e siècle. Comme l'abbé Gérard, ce missionnaire était animé par un désir pressant, celui de réagir contre la passion pour le théâtre, et de mettre une digue au dérèglement des mœurs. Comme lui, il tirait parti de la *Lettre à d'Alembert*, mais il parlait en premier

1. *La vérité sur la Comédie...*, p. 31.

2. *Ibid.*, p. 32.

3. *Ibid.*, p. 57.

lieu à des croyants, et il espérait encore pouvoir les persuader en plaidant les exigences de la religion contre le monde et ses dangereuses séductions.

Qu'ils combattent le théâtre par des arguments non-religieux, comme l'abbé Gérard, Chaudon, et de Boissy, qu'ils tonnent contre cet amusement en chaire ou en mission comme le P. de Neuville, l'abbé Poulle, et le missionnaire de Besançon, tous ces écrivains et orateurs s'inspirent de principes chrétiens, et font partie d'une réaction nettement catholique contre le théâtre et la passion qui y portait tant de monde. Tous ils attaquent le théâtre de leur temps comme source de la dépravation des mœurs, et tous ils veulent désabuser le public sur la thèse du théâtre moral soutenue également par les partisans extrêmes du théâtre, et par les disciples de Voltaire, par les Mercier d'un côté, et les Nougaret et les Saint-Lambert de l'autre.

Ces protestations renouvelées ne se répandaient pas dans la société sans susciter des critiques, et le clergé était encore en butte aux attaques des combattants alliés de Voltaire.

Le *Journal de Théâtre* publication qui jouissait depuis 1770 d'une existence éphémère, venait d'être repris en 1776 par Fuel de Méricourt. Dès les premiers mois, il ouvrit ses feuilles aux partisans du théâtre. Le 15 juin il y inséra tout entier un long poème sur l'*Utilité des Spectacles* qui avait concouru pour un prix offert par l'Académie des Sciences et Belles-Lettres de Stockholm. pour une dissertation sur le sujet suivant : « Si les spectacles sont utiles à la société pour la réforme de la langue

et des mœurs, ou s'ils peuvent produire un effet contraire.¹ » Ce poème tout à la louange du théâtre, était destiné à prouver que les spectacles étaient indispensables au bonheur et au bien de la société. L'auteur² avec plus de conviction que de talent, y avait réuni tous les arguments traditionnels en faveur du théâtre.

La tragédie est l'école des vertus et des devoirs du citoyen.

... Exprimer les remords des criminels **heureux**,
Montrer que le devoir dans une âme sublime,
Peut étouffer l'amour s'il n'est pas légitime,
Que de l'ambition les excès sont cruels,
Qu'il est des scélérats, même au pied des autels,
Qu'en elle la vertu trouve sa récompense
Et qu'un roi doit toujours écouter la clémence³,

voilà quelques-unes de ses leçons. La comédie, amusement innocent, est en même temps le flagellateur des vices, le réformateur des mœurs.

... Fronder les accès de l'humaine folie
Est l'occupation de l'aimable Thalie.
Il est peu de famille (sic) où l'on n'ait sous les yeux
Un avaré, un menteur, un fat, un glorieux,
Un joueur, un grondeur, ou même un hypocrite⁴.

L'apologiste, tout en pensant que le théâtre fait bien de mettre à nu ces caractères vicieux, est loin de

1. *Journal de Théâtre*, vol. I, n° VI, 15 juin 1776, p. 337.

2. Si ce poème est bien de M. Armand, ainsi que l'indique le *Journal de Théâtre*, ce doit être l'ouvrage de l'acteur Huguet Armand qui débuta à la Comédie Française, dit Lyonnet, (*Dictionnaire des Comédiens*, vol. I, p. 38) en 1770, puis passa au théâtre de Lille, en 1774.

3. *Journal de Théâtre*, vol. I, n° VI, 15 juin 1776, p. 338.

4. *Ibid.*, p. 339.

croire à l'efficacité infaillible des représentations dramatiques. Ainsi il admet que

« ... ces vivants tableaux.
Ne nous corrigent pas toujours de nos défauts¹, »

mais cette concession ne prouve rien, dit-il, contre le théâtre.

« Un Harpagon souvent rit de voir son semblable
Sans cesser d'exercer une usure coupable,
Mais l'orateur sacré peut même appréhender.
De prêcher la vertu sans la persuader.
L'homme le plus pervers et le plus incrédule,
S'il ne craint pas le ciel peut craindre un ridicule². »

L'attaque était hardie, et visait tout droit à imposer silence aux ennemis de l'art dramatique, aux Gérard et aux prédicateurs. Elle venait de source anti-cléricale. En vain le poète s'excuse-t-il d'avoir ainsi osé... « comparer le profane au sacré³ », en vain, proteste-t-il qu'il respecte le clergé, ses affirmations sont autant de coups portés à l'autorité de la religion.

« De tous nos saints docteurs j'adore la morale,
Ma vénération pour eux est sans égale
Lorsqu'il prêchent d'exemple et ne disent jamais,
Faites ce que je dis et non ce que je fais⁴. »

Dans la suite de son apologie, l'auteur enthousiaste vante la décence et l'innocence du théâtre, et s'élève encore une fois contre les critiques du clergé.

1. *Journal de Théâtre*, vol. I, n° VI, 1776, p. 339.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

« Ils rappellent en vain que cet art fut en France
Autrefois aboli pour son trop de licence,
... Aujourd'hui nous avons plus de délicatesse
La charge nous déplaît, l'équivoque nous blesse¹. »

Mais le grand mérite du théâtre est, pense-t-il, d'avoir propagé les doctrines philosophiques.

« Notre siècle est celui de la philosophie,
S'il mérite ce nom, tout doit nous assurer
Que le spectacle a pu surtout y coopérer². »

Le poète conclut en recommandant le théâtre aux pères de famille comme une école excellente pour la jeunesse.

« Un père de son fils peut y guider les pas
Sûr que des bonnes mœurs il ne l'éloigne pas
Et qu'il y recevra des leçons de sagesse,
D'humanité, d'honneur, de goût, de politesse,
Qui dans ses actions, ainsi qu'en ses propos,
Sauront le distinguer des pédants et des sots³. »

En publiant cette apologie du théâtre, Fuel de Méricourt donna son approbation à l'attaque du clergé. Il fit plus; il l'encouragea lui-même, et à plusieurs reprises dans la suite de son journal, il couvrit les prélats de ridicule. Le 15 juillet suivant, il y inséra l'anecdote suivante. Un acteur, Dulac, à son arrivée à Metz, trouva une fois toute la ville hostile au théâtre par suite d'une mission dans laquelle les prêtres avaient dénoncé la fréquentation du théâtre, comme un péché mortel. Au départ des missionnaires, Dulac eut l'idée de faire

1. *Journal de Théâtre*, vol. I, n° VI, 1776, p. 341.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 342.

répandre le sonnet suivant intitulé *Sonnet pour la Justification des Comédiens*.

« Pasteurs qui nous damnez dans vos sermons austères
Le sage dit qu'il est des moments pour prier
Qu'il est des temps pour rire, et d'autres pour pleurer,
A quoi bon nous prêcher des maximes contraires ?

Pourquoi nous imposer des règles plus sévères
Sur un théâtre on peut quelquefois folâtrer,
Dans l'église on ne doit que gémir, adorer.
L'un est le lieu des rois et l'autre des Mystères.

Cependant, chaque jour, près d'un sacré pilier
On bouffonne, on cajole, on fait notre métier.
Abolissez plutôt ce sacrilège exemple.
Le seigneur qui jadis réprima le péché
N'empêcha pas les jeux au milieu du marché
Il ne chassa que ceux qui profanaient le temple. »

« Ce sonnet, conclut le journaliste, produisit l'effet le plus heureux pour les comédiens. Les Jésuites n'ayant rien dit dans leurs sermons qui le valût, on oublia aisément leurs menaces. Les dames revinrent au spectacle, pas une ne tomba dans l'enfer, et la troupe fut très suivie et très applaudie, en dépit des Jésuites et des curés¹. »

Se moquer ainsi du clergé ce n'était pas le réfuter, mais c'était un signe du temps dont Voltaire a dû se réjouir. Peu de temps après, Fuel de Méricourt poursuivit la même tactique en racontant avec une satisfaction des plus évidentes, l'empressement d'un prélat de Nevers à doter lui-même, de la recette d'une représentation dramatique, une pauvre jeune fille de sa paroisse².

1. *Journal de Théâtre*, vol. I, n° VIII, 15 juillet 1776, p. 493.

2. *Journal de Théâtre*, vol. II, n° XIV, 15 octobre 1776, p. 367.

Mais le journaliste ne se bornait pas à ridiculiser le clergé par des contradictions frappantes et humiliantes. A l'affût de tout ce qui pouvait nuire à la cause du théâtre, il ne laissait rien lui échapper. Ainsi il attaquait vivement certaine lettre qui faisait partie du *Paysan Perverti*, roman à la mode de Restif de la Bretonne. Cet auteur, après avoir défendu les acteurs en 1770, s'était avisé dans un des chapitres de son livre publié en 1776, de prévenir son héros contre cette profession, contradiction qu'on aurait de la peine à expliquer, si l'on ne connaissait d'avance le caractère inégal de Restif. C'est de Rousseau qu'il tirait ses arguments lorsqu'il justifiait par la servilité de l'état d'acteur, le mépris public pour cette profession. On se rappelle aussi les paroles de Palissot lorsqu'on lit ce qui suit : « Plus le comédien met d'art et d'âme dans son jeu, plus il s'éloigne de la dignité de l'être raisonnable qui ne doit agir que d'après ses mouvements vrais... Un domestique, un vil esclave nègre ... peut ne servir son maître qu'avec ses facultés extérieures ... le comédien m'asservit son âme elle-même, et consacre à mon amusement ses facultés les plus nobles. Le mépris pour les comédiens est fondé sur la nature même de cette profession¹. » Le journaliste ne tarda pas à répondre à ces observations. Le préjugé contre les acteurs ne s'expliquait aucunement, pensait-il, par la nature de leur art. Il refusait également de voir dans l'attitude de l'Eglise la cause du mépris public pour cette profession, et à ce propos il réitérait ses attaques contre la sévérité du dogme : « Proscrire le spectacle,

1. Restif de la Bretonne, *Le Paysan Perverti*, Paris 1776, vol. II, Lettre CXLII, pp. 130-132.

comme contraire à l'esprit du christianisme. c'est le fait des casuistes, disait-il; je respecte... leurs décisions, mais d'après ce principe je ne vois guère de délassements qu'à la rigueur ils n'eussent également le droit de nous interdire¹. » La véritable raison pour cette proscription, se trouvait à son avis, dans la licence de certaines pièces encore représentées par les comédiens, (en particulier celles de Regnard, de Dancourt, de Legrand, et quelquefois même de Molière), et dans l'irrégularité des mœurs des acteurs. Détruire ce préjugé lui paraissait chose simple. « Retranchons du théâtre ceux (les drames) qui sont obscènes ou impies; que les acteurs.. aient des mœurs, et une conduite régulière... alors, dit-il, leur profession n'ayant rien qui la dégrade, deviendra honnête devant les hommes, et tolérable aux yeux de l'Eglise, et ils seront rétablis dans l'estime publique qu'ils ont quelquefois mérité de perdre plus par leur conduite que par leur profession, qui n'a rien en elle-même qui mérite la flétrissure qu'on a voulu lui imprimer, préjugé infanté dans des siècles de barbarie dont il porte l'empreinte². »

Pour réfuter Rousseau, il aurait fallu expliquer tout d'abord d'où venait cette licence de mœurs qu'on reprochait aux acteurs, sinon de leur profession. Le journaliste se souciait plutôt de frapper vite que de frapper juste, et toute raison lui paraissait assez bonne pour réagir contre l'influence de la *Lettre à d'Alembert* montrée par ce jugement surprenant émis par Restif de la Bre-

1. *Journal de Théâtre*, vol. II, n° IX, 1^{er} août 1776, p. 2.

2. *Ibid.*, p. 10.

tonne, autrefois un des partisans les plus zélés qui s'étaient élevés en faveur des acteurs.

L'attaque du clergé menée par le *Journal de Théâtre* fut isolée. Il ne se produisit pas d'autre écrit en faveur du théâtre¹, mais la question de la situation sociale des comédiens fut reprise par des acteurs vers la même date. Le comédien Desessarts de la Troupe Française s'indignait de la flétrissure qu'on imprimait à son métier, et « à un acteur qui voulait l'appui de la Comédie Française dans une intrigue de justice », il répondit au nom de la troupe : « nous sommes bourgeois, nous sommes citoyens, nous sommes sous la loi, jamais nous n'avons réclamé d'exception parce qu'elle ne peut être que dégradante pour l'excepté². » Nous voyons dans cette déclaration un plaidoyer et non pas une affirmation. Dans son livre *La Comédie Française*, Dussane en tire parti pour prouver que les acteurs étaient vraiment « des citoyens privilégiés³ » et que le préjugé contre leur profession était simplement « un préjugé de mœurs » qui ne s'appuyait sur aucun texte. Nous n'avons qu'à rappeler les discussions autour de Mlle Clairon en 1761,

1. Un ouvrage publié entre 1779-1780 mérite d'être noté, quoiqu'il n'ait pas de caractère polémique. Le *Théâtre d'Education* de Mme de Genlis, destiné à perfectionner l'éducation des jeunes filles par une série de petits drames à sujets moraux, excita l'enthousiasme général du public. Les partisans du théâtre portèrent aux nues ces traités de morale mis en action. Voir par exemple le *Mercure* 24 juillet 1779, p. 331 et l'*Année littéraire*, 4 août 1779, p. 108. On en espérait même des résultats heureux pour la société; voir le *Journal des Savants*, 1^{er} décembre 1779 p. 857. Le succès de ce livre allait droit contre les principes du Clergé en encourageant le goût du théâtre dans la jeunesse. Personne ne s'en aperçut, et lorsque le projet de Mme de Genlis fut repris par Berquin dans son *Ami des Enfants*, en 1782, il fut très applaudi. Voir *Annonces, affiches*.., 7 août 1782, p. 126.

2. Dussane, *La Comédie française*, Paris, s. d. p. 71.

3. *Ibid.*, p. 90.

l'affaire Dubois-Blainville. et la décision du roi en 1766 pour prouver que l'abrogation de l'infamie de droit en 1641 restait lettre morte, et que l'infamie était un fait publiquement reconnu. Molé lui-même dut en convenir lorsque, l'année suivante, il réclama contre l'injustice de cette flétrissure imprimée aux acteurs. Dans la conclusion du discours de clôture prononcé devant le public assemblé à la Comédie Française en 1778, il dit : « Lekain meurt, tout s'anéantit avec lui, et ses longs travaux... sont autant ravis à vos plaisirs... que dérobés à l'instruction des jeunes élèves assez malheureux pour se laisser éblouir par l'éclat apparent d'un art, dégradé chez cette nation seule où le théâtre est à la fois l'école du génie, du goût, de l'honneur et de la vertu¹. » Quelque discrète qu'elle paraisse, cette critique marque un progrès appréciable dans les idées du public. Si l'infamie subsiste profondément gravée dans l'opinion², la question de son injustice est néanmoins d'actualité, et c'est beaucoup qu'un acteur a pu plaider en plein théâtre pour sa profession sans susciter un orage de désapprobation de la part d'un parterre toujours prompt à mettre les comédiens à leur place.

Les revendications de ces acteurs ainsi que le zèle du *Journal de Théâtre*, ne semblent pas avoir encouragé les partisans du théâtre à d'autres efforts. L'opposition catholique, au contraire, se manifestait de plus en plus fortement. Les éditions des lettres de de Boissy se succé-

1. *Journal de Paris*, n° 95, 5 avril 1778, p. 378.

2. L'exemple suivant tiré de Lachaumont est éloquent. « M. d'Alembert dans l'éloge de Destouches ayant avancé que ce poète avait été quelque temps comédien, sa famille a réclamé contre une pareille anecdote, et le panégyriste a été obligé de la désavouer par une lettre du 29 mars. » *Mémoires secrets*, vol. XIV, p. 16.

dèrent à peu d'intervalle, et toujours avec l'approbation de la presse. Lorsque la sixième édition parut en 1777 augmentée de *Preuves des Principes contenus dans les Deux Lettres*, plusieurs évêques la comblèrent d'éloges. Le *Journal de Paris* ayant manqué d'enthousiasme, un Chevalier de Leschar le força à faire amende honorable, et condamna hautement le théâtre¹. La septième et dernière édition fut également bien accueillie en 1780, et de Boissy en préparait une autre, lorsqu'il mourut en 1787.

De son côté le clergé ne cessait pas de lutter contre la frénésie qui portait tout le monde au théâtre. En 1779, il se coalisa contre les théâtres de société. Après les avoir tolérés pendant près d'un demi-siècle, il les dénonça à l'unanimité. Un grand seigneur faisait représenter des pièces chez lui. On demanda si ce seigneur pouvait le faire en conscience, et l'on désira là-dessus la décision des docteurs de Sorbonne, et des curés de Paris. « La réponse fut aussi claire que précise. Tous les curés de la Capitale déclarèrent d'une voix unanime avec les docteurs qui signèrent avec eux, qu'on ne pouvait en conscience faire représenter ces pièces parce que, quoique gazées, elles n'en portaient pas moins au mal de leur nature². » A ceux qui doutaient de sa sévérité à l'égard du théâtre, le clergé fit voir, par cette décision, son adhésion inébranlable aux traditions de l'Eglise. Il ne semble pas avoir fait de cette occasion un prétexte pour dénoncer la

1. Voir la 7^e édition des lettres, 1780, vol. I, p. LI.

2. *Le Pour et le Contre les Spectacles* par M. l'abbé M... (ann), Mons. 1782, p. 25.

passion universelle du théâtre mais il était loin d'y rester indifférent.

En 1781, un Jésuite, l'abbé Xavier de Feller, connu pour son zèle à défendre la religion contre les attaques des philosophes¹, s'éleva contre le théâtre. Editeur depuis 1774 du *Journal historique et littéraire*, il risqua d'attirer sur lui la désapprobation du public, en insérant dans ses feuilles, une diatribe violente contre les spectacles².

Un ouvrage publié par un certain Chevalier de Mouhy et intitulé *Les dangers des Spectacles*³, lui servait de motif. Dans ce récit scabreux où acteurs et actrices jouaient des rôles des moins édifiants, l'auteur déclarait que son but en écrivant était de prévenir le public contre le théâtre, qu'il considérait comme « une école agréable des mœurs, où la jeunesse trouve des leçons continuelles de sagesse, d'honneur, et de vertu⁴. » Inutile de dire que cette prétention n'était qu'une excuse pour l'audace incroyable de son livre. Feller se saisit de l'occasion, et répondit au Chevalier de Mouhy dans un long article sur le théâtre. « Vertu prêchée par des histrions s'écria-t-il; et qui sera le garant, quelle sera la sanction qui assurera l'effet de cette étrange prédication?... Quel est l'homme assez lâche pour céder à l'impression

1. Il avait publié en 1773 un *Catéchisme philosophique ou Recueil d'Observations propres à défendre la Religion chrétienne contre ses Ennemis*.

2. *Journal historique et littéraire* (suite du *Journal de Verdun*), 15 avril 1781, pp. 560-573.

3. En voici le titre exact, *Les Dangers des Spectacles, ou Mémoires de M. le Duc de Champigny à Mgr le Prince de Montbazy*, Liège, 1780, 4 vol.

4. *Les dangers des spectacles...*, vol. I, p. 1.

de la vertu lorsqu'elle se montre sous de tels dehors, qui avant de se laisser toucher par des propos emphatiques d'une morale romanesque, ne reconnaîtra point l'illusion de ce fantôme en jetant... un coup d'œil sur la vie et les mœurs des farceurs qui l'annoncent¹? » Veut-on savoir de source certaine quel est l'effet moral du théâtre soi-disant épuré? L'abbé Feller s'en rapporte à l'impression faite par le théâtre sur des enfants qu'on y amène pour la première fois. Ses remarques à leur égard sont très intéressantes. Elles ont un accent nouveau, elles révèlent une expérience personnelle de l'enfant, qui est d'autant plus curieuse que c'est la première fois que nous la rencontrons dans la controverse.

L'abbé parle d'enfants qui reviennent du théâtre après leur première visite. « Leurs sens sont tellement occupés des objets qui y ont laissé une impression neuve et profonde, leur imagination y est tellement absorbée, que vous ne leur entendrez pas dire un mot... Jamais, conclut-il, je n'ai assisté à ce silence de mort sans donner des larmes à ce genre d'infanticide² ».

Parler d'enfants, c'était amener en discussion un sujet que l'abbé Feller se sentait appelé à traiter. Laissant de côté le livre du Chevalier de Mouhy, il dénonce hautement devant le public un désordre qui, pense-t-il, menace la société d'une « révolution prochaine dans les mœurs, plus générale et plus subversive de toute décence, que tout ce que la vicissitude des siècles... nous présente dans le tableau des folies et des prévarications

1. *Journal historique et littéraire*, 15 avril 1781, pp. 562-563.

2. *Ibid.*, p. 564

humaines¹. » Il parle des troupes d'enfants-acteurs. Que des parents « dégradés par la cupidité » aient voulu dévouer leurs enfants à cette profession, c'est pense-t-il un crime infâme, mais le succès remporté par cette innovation est le « non plus outre de la corruption² ». Ce qui étonne l'abbé, c'est que « des personnes dévouées à la piété... n'ont pu tenir contre le plaisir de voir l'innocence devenir... la proie de la licence publique³ », c'est qu'on a vu « des dévotes, des cénobites, des prêtres du Dieu vivant, quitter leur retraite au déclin du jour, et accourir vers ce lieu... enchanté⁴. » Tous ces mondains, ces religieuses, ces prêtres, il les accuse devant le public d'être coupables du « crime de lèse-société humaine », en assistant à des spectacles où « ce qu'il y a de plus précieux à l'humanité, à la raison, au christianisme, l'innocence du premier âge, est sacrifiée au triomphe de tous les vices⁵. »

L'abbé Feller fut à notre connaissance le seul prêtre à dénoncer les troupes d'enfants comme celle d'Audinot. Il voulait sauver de la corruption une jeunesse encore sous l'influence d'une éducation chrétienne, mais il ne se courrouçait tant à l'égard de cette innovation que parce qu'elle résultait de la passion générale de la société d'alors, pour le théâtre. Cette fureur des spectacles miniques » lui paraissait « une calamité publique⁶ » digne de la considé-

1. *Journal historique et littéraire*, 15 avril 1781, p. 564.

2. *Ibid.*, p. 566.

3. *Ibid.*, p. 567.

4. *Ibid.*, p. 568.

5. *Ibid.*, p. 567.

6. *Ibid.*, 1^{er} mai 1781, p. 11.

ration immédiate du gouvernement. Quel moyen plus propre à ce but qu'un journal? L'abbé Feller prit donc sur lui-même la tâche, et dans un second extrait, il s'expliquait sans ménagement. La question se présentait sous plusieurs aspects. Prêtre, l'abbé Feller aurait pu se borner à rappeler comme il le faisait aux chrétiens, leur renonciation aux pompes du démon par le baptême, et l'austérité du dogme, mais il y ajoutait une autre considération plus grave encore. Le dépérissement de la religion coïncidant avec le succès de plus en plus marqué du théâtre, le forçait à conclure que « l'his-trionisme est dans la vérité du fait la mesure exacte et précise qui indique l'autorité et la considération du christianisme, une espèce de baromètre moral... qui en raison contraire détermine les progrès ou les pertes de son rival¹. » Or, se demandait-il, si le théâtre gagne en estime à mesure que la religion perd du terrain, que faut-il penser de l'avenir de celle-ci dans un temps ou l'on porte à des excès inouïs la frénésie du théâtre? Voilà ce qui l'épouvantait. Comme l'abbé Gérard, il constatait le relâchement des mœurs, et l'affaiblissement du pouvoir de la morale chrétienne sur la société, mais écrivant à une date bien plus avancée, il croyait devoir prévenir le gouvernement même de la gravité de la situation.

Considérant ensuite le théâtre du point de vue de l'humanité, l'abbé Feller le peignait comme un gouffre qui engloutissait la substance des citoyens, la propriété

1. *Journal historique et littéraire*, 1^{er} mai 1781, pp. 14-15.

des pauvres et des malheureux, et qui mettait la confusion dans tous les états de la société. Diminution de charité envers les pauvres, vols et fraudes subis par les marchands lors du passage des troupes ambulantes, libertinage de nombreux enfants « élevés dans les leçons de la vertu¹ », honte des familles respectables forcées de rougir de l'égarement de leurs enfants, voilà quelques-uns des aspects « de ruine et de mort », qu'il attribuait au théâtre, en recommandant au gouvernement de s'en occuper.

Enfin comme il appartient à tout gouvernement de veiller sur la santé morale et physique de la population, l'abbé pressait sur un autre point, à savoir que l'Etat ne pouvait « voir avec indifférence les effets du théâtre sur la consistance et la durée de sa constitution² ». Par l'exemple de la décadence de la Grèce et de Rome, contemporaine de l'apogée du théâtre, il montrait l'effet amollissant de la fréquentation du théâtre sur l'âme, comme sur le corps de la jeunesse. Il déplorait la dissipation et le libertinage comme responsables de la jeunesse « pâle et sans énergie » qui faisait des armées « des hôpitaux ambulants³ », et déclarait que tant qu'il y aurait en France « un établissement autorisé, où l'imagination et le cœur reçoivent cette impulsion funeste qui prépare la dégradation des corps⁴ » on ne pourrait rien faire pour raviver la vigueur morale et physique de la nation.

1. *Journal historique et littéraire*, 1^{er} mai 1781, p. 17.

2. *Ibid.*, p. 20.

3. *Ibid.*, p. 24.

4. *Ibid.*, pp. 24-25.

Pour toutes ces raisons religieuses, morales, et politiques l'abbé Feller demandait hautement une réforme immédiate. Non pas qu'il espérât voir disparaître d'un coup la source des maux dont il se plaignait, mais il pensait que par des remèdes judicieux, des restrictions toujours plus sévères, le gouvernement parviendrait à refouler l'immoralité et les maux qui découlaient du théâtre. Il proposait même certaines réformes. « Dissimulant par une humiliante nécessité cette source de licence dans les grandes villes », on l'empêcherait de pénétrer dans les petites, « où l'innocence et la gaieté assurent aux habitants des amusements sages et salubres¹ ». Plus sévères à l'égard des mœurs des acteurs et des actrices, on approfondirait « ce caractère d'ignominie que la sagesse de nos ancêtres semblait leur avoir ineffaçablement imprimé, et qui s'affaiblit tous les jours par le rapport de leurs mœurs avec les mœurs générales² ». Pour la jeunesse on établirait des jeux virils tels que Rousseau désirait en voir à Genève : « la course, la lutte, et tant d'autres exercices qui en fortifiant le corps donnent à l'esprit même un nouvel essor³ ». Enfin on exigerait plus de zèle de la part du clergé. Après tout cela on verrait renaître avec la religion et les mœurs, « l'énergie de l'âme, la force et la santé du corps⁴ ».

L'abbé Feller savait bien qu'on trouverait son manifeste déplacé dans un journal, mais cela lui importait

1. *Journal historique et littéraire*, 1^{er} mai 1781, p. 26.

2. *Ibid.*, p. 26.

3. *Ibid.*, p. 27.

4. *Ibid.*, p. 29.

peu. « Les toits » mêmes lui paraissaient « une place propre à parler en faveur de la vérité¹ », car il parlait d'urgence. S'il condamnait le théâtre moins d'après les principes catholiques que d'après des raisons tirées des conditions sociales d'alors, c'est qu'il luttait principalement contre la frivolité, et le goût du plaisir et de la dissipation, qui envahissaient la société et la rendaient folle de théâtre.

Toutefois l'abbé Feller ne négligeait pas les arguments contre le théâtre tirés de l'apologétique catholique. Eux aussi avaient une valeur réelle dont il était fier. L'année suivante, 1782, l'abbé Mann, physicien estimable, publia à Mons un livre intitulé *Le Pour et le Contre les (sic) Spectacles*². Le titre en explique le caractère. C'était un ouvrage dogmatique, tout fait de citations tirées des Conciles, des Rituels, des Statuts, des Pères, des Papes et des théologiens de l'Eglise. Pour prouver que « l'Eglise a toujours eu, et a encore les spectacles en horreur³ », que « les comédiens ont toujours été et sont encore excommuniés⁴ », et « que l'Eglise a toujours regardé... comme coupables... ceux qui coopèrent aux spectacles du théâtre⁵ ». C'était en quelque sorte un abrégé de l'ouvrage de l'abbé de la Tour destiné à accabler les fidèles

1. *Journal Historique et Littéraire* 1^{er} mai 1781, p. 13 note.

2. Ce livre est d'autant plus significatif qu'il est le seul ouvrage de caractère dogmatique publié par l'abbé Mann. Il était connu déjà en 1782 par un *Mémoire sur les diverses Méthodes inventées pour garantir les édifices des incendies*, 1778, et par un *Tableau des Monnaies, Poids, et Mesures des différentes Nations*, et devint plus tard membre de la Société Royale de Londres.

3. *Le pour et le contre les spectacles*, Mons, 1782, p. 5.

4. *Ibid.*, p. 25.

5. *Ibid.*, p. 46.

du poids des témoignages contre le théâtre. L'argumentation catholique traditionnelle était la base de la seconde partie du livre dans laquelle l'abbé Mann répondait aux objections courantes que faisaient les partisans du théâtre aux antagonistes catholiques.

En voici la conclusion. « Le théâtre est illicite parce qu'en y assistant on s'expose au danger de commettre les fautes les plus graves¹ », parce qu'il est « la source de toute sorte de péchés et une vive école des passions², » parce que « ceux qui y vont de plein gré contribuent à entretenir des frères dans un état habituel de damnation³ », parce « qu'on n'y enseigne que l'ambition, parce qu'on y apprend aux femmes à tromper leurs maris⁴ », parce qu'enfin « on y joue la vertu de la manière la plus indécente comme dans le *Misanthrope*⁵. »

Ce livre destiné à désabuser ceux qui étaient encore plus zélés pour « le salut éternel de leur âme » que pour « des plaisirs passagers et toujours dangereux⁶ », mérita les louanges de l'abbé Feller. Il l'estimait plus énergique même que l'ouvrage de de Boissy, et écrit « d'une manière plus méthodique, plus ferme et plus conséquente⁷ » La subsistance et l'uniformité de la doctrine de l'Eglise malgré les schismes et querelles internes qui l'avaient divisée à l'époque de la Réforme, lui paraissaient des arguments décisifs contre la morale du théâtre, et il

1. *Le pour et le Contre les Spectacles*, Mons, 1782, p. 137.

2. *Ibid.*, p. 138.

3. *Ibid.*, p. 139.

4. *Ibid.*, p. 140.

5. *Ibid.*, p. 140.

6. *Ibid.*, p. 145.

7. *Journal historique et littéraire*, 15 avril 1783, p. 566.

louait l'abbé Mann d'avoir tiré parti de cette preuve éclatante.

Chacun de ces deux ouvrages représentait un côté de la réaction catholique que nous avons constatée depuis 1774 contre le théâtre. L'abbé Feller tenait de la lignée de Gérard et de Chaudon, qui, parlant aux mondains, comptaient mieux les convaincre par des arguments purement rationnels puisés souvent dans le domaine de l'actualité et des faits, que par des raisons tirées d'un dogme qu'ils ne respectaient plus. L'abbé Mann, au contraire, prêchait à des chrétiens pour les affermir dans le bon chemin, et comme le missionnaire et les prêtres qui avaient tonné contre le théâtre vers 1774, il tirait son éloquence de l'opposition entre le christianisme et le monde, et comptait encore sur l'efficacité de l'autorité de l'Eglise, pour convaincre et convertir. Prêtres et moralistes, tous combattaient, quoique avec des armes différentes, ce que l'abbé Feller avait dénoncé ouvertement, la vie artificielle et frivole qu'on substituait à la vie simple du chrétien, et la fureur du théâtre devenue folie générale. Pour tous la condamnation du théâtre faisait partie d'une campagne active contre le libertinage, l'immoralité, et l'irrégion de l'époque.

Depuis longtemps, ils luttaient seuls, car personne ne s'était élevé pour défendre le théâtre. Un livre « mort en naissant¹ » intitulé *Le Tableau du Spectacle français*, et dont l'auteur, Flamand obscur, s'était montré zélé, sinon judicieux partisan du théâtre, n'eut d'autre effet

1. *Journal de Verdun*, 15 octobre 1782, p. 261. Nous n'avons pu retrouver ce livre.

que d'apporter au clergé un soutien des plus inattendus : un laïque, de qui nous n'avons pu établir l'identité, écrivit des *Lettres d'un Solitaire sur le Théâtre* dans lesquelles il raillait sans merci les bévues de cet apologiste. Il parlait d'après sa propre expérience, et aux prétentions des défenseurs du théâtre il voulait opposer le résultat de ses observations personnelles. « J'ai été autrefois partisan de la comédie, avouait-il. Dans ma jeunesse je sacrifiais tout mon argent au plaisir d'assister au spectacle, et je croyais de bonne foi que tout homme de goût ne sentait le prix de son existence qu'au théâtre. D'autres temps d'autres mœurs. J'ai réfléchi et je me suis convaincu que le spectacle ne peut former le cœur ni orner l'esprit de connaissances vraiment utiles. Ce n'est qu'aux cœurs corrompus qu'il faut des plaisirs artificiels; les âmes honnêtes se contentent de ceux que leur fournit la nature¹. »

De ce que ces arguments procèdent d'un point de vue laïque, ils ont donc une importance spéciale. Or ce que le solitaire combat, c'est l'éternel argument, qui érigeait le théâtre en école. Il réduit à une « illusion mensongère² » tout le mérite de la tragédie. Rois malheureux, héros pris dans les annales de l'antiquité et débitant des vers inintelligibles pour l'amusement du public, comment y trouver quelque utilité? Une tragédie telle que *Cinna* paraîtra très utile, mais « jamais la représentation de cette pièce ne rendra meilleur un roi cor-

1. *Lettres d'un solitaire sur le Théâtre, ou Réflexions sur le Tableau du Spectacle français*, Bruxelles 1782, pp. 24-25.

2. *Ibid.*, p. 18.

rompu¹ ». La comédie ne lui paraît pas non plus susceptible d'opérer un changement dans les mœurs. Il veut bien qu'elle soit « plus à la portée du plus grand nombre² » qu'elle offre « le tableau des vices et des ridicules de la société³ », mais sa morale tant vantée, que vaut-elle ? Absolument rien, dit-il, parce qu'elle n'existe même pas. « On ne va pas à la comédie pour s'instruire, mais pour s'amuser, et la morale n'amuse jamais⁴. » C'est en vain qu'on cite l'*Avare*, le *Misanthrope*, *Tartuffe*, le *Solitaire* ne leur accorde pas d'effet moral. « Croyez-vous, demande-t-il, qu'un *Misanthrope* aille au spectacle ?, et le *Tartuffe* qui se verra jouer sera-t-il d'assez bonne foi pour se reconnaître⁵ ? » Reste le drame avec ses prétentions moralisatrices. Il ne lui paraît pas plus utile que la tragédie et la comédie qu'il est censé remplacer à perfection. Son « effet moral est le même. *Eugénie* ne rendra pas les filles plus prudentes, et on jouera toujours, même quand on ferait apprendre à tous les enfants le *Joueur et Beverley*⁶ ».

Prouver ainsi que le théâtre ne peut pas moraliser vu sa nature, ce n'était pas en montrer le danger. *Le Solitaire* n'avait aucune intention de le faire. Il entendait simplement dévoiler le peu de fondement d'une hypocrisie d'ancienne date, inventée en faveur d'un art défendu par la religion, et pour le reste il renvoyait ses lecteurs aux traités des ennemis catholiques du théâ-

1. *Lettres d'un solitaire...*, p. 19.

2. *Ibid.*, p. 20.

3. *Ibid.*, p. 20.

4. *Ibid.*, p. 20.

5. *Ibid.*, p. 21.

6. *Ibid.*, p. 22.

tre. « On pourrait répondre, dit-il, que le spectacle est nuisible. Mais à Dieu ne plaise que je sois assez téméraire pour penser que des hommes animés de l'esprit divin, aient besoin d'un défenseur tel que moi¹. »

Un autre écrivain entreprit deux ans plus tard de développer dans toute sa force la thèse que le Solitaire laissait ainsi à moitié développée. Lui non plus ne pouvait pas à des sources religieuses ses scrupules contre le théâtre : purement laïques, ils avaient été éveillés en lui par la thèse du théâtre moral soutenue par les réformateurs. Voici ce qui le mit sur les rangs de la controverse sur le théâtre. En 1784, le Chevalier de Cubières publia le premier volume de son *Théâtre Moral*. Après avoir ridiculisé les auteurs de drames dans *Le Dramaturge*, 1776, le Chevalier s'était lui-même rendu à leurs idées, et dans un long *Essai sur la Comédie* mis en tête des pièces qui constituaient son théâtre moral, il expliquait sa nouvelle conception de l'art dramatique. C'était un résumé de la thèse de Mercier ; mêmes idées sur le rôle du poète. « apôtre de l'humanité », « ministre de la sagesse² » ; même désir de faire du théâtre une « école de morale³ », mêmes critiques contre l'inutilité et le danger de la tragédie et de la comédie, même projet pour épurer la comédie et pour « attacher à ses effets la moralité qui seule peut justifier le plaisir qu'elle donne⁴ ».

1. *Lettres d'un solitaire...*, p. 62.

2. M. le Chevalier de Cubières, *Théâtre moral, ou Pièces dramatiques nouvelles*, Paris, 1784, vol. I, p. 8.

3. *Ibid.*, p. 11.

4. *Ibid.*, p. 55.

Les réformes qu'il proposait consistaient à exiger que le vice fût puni dans toutes les pièces, qu'elles fussent terminées par une sentence morale, et qu'on eût soin de n'y peindre que l'amour platonique, et elles étaient mises à l'essai dans les pièces aussi niaises que banales qui remplissaient les deux volumes du recueil.

Cet ouvrage incita Geoffroy, alors principal rédacteur de l'*Année littéraire* à renouveler toute la controverse soulevée, il y avait vingt six ans, par Rousseau. Sa critique allait droit au centre du problème. Le premier, Geoffroy lançait contre les réformateurs de l'école de Mercier, le grand reproche qu'on aurait pu leur faire si légitimement dès le début : celui d'avoir failli avant de construire leur thèse, à répondre au défi de Rousseau. « Pourquoi remplir tant de pages... demandait-il, pour nous dire ce que tout le monde sait, que notre théâtre n'est pas une école de vertu, qu'on y représente tous les jours des farces... indécentes. Il eût été plus intéressant et plus philosophique d'examiner si les spectacles sont susceptibles de cette utilité morale que tous les honnêtes gens voudraient y trouver. Rousseau.. a décidé la question, il fallait ou le réfuter ou ne pas s'égarer dans le chimérique projet d'une réforme inutile¹ ».

Cette attaque n'était pas chicanerie de littérateur, Geoffroy parlait en toute sincérité. Après avoir considéré les faits, il avait remarqué que depuis trente ans qu'on prêchait le public au théâtre au lieu de le faire rire, il n'en valait pas plus, moralement. « Pourquoi

1. *Année littéraire*, 1784, vol. I, pp. 290-291.

donc, demandait-il à Cubières, tant de belles maximes ne corrigent-elles personne¹ ? » C'est répond-il aussitôt, parce que le théâtre ne peut être utile, étant forcé pour réussir de « favoriser les penchants » et de « flatter les passions des spectateurs² ». L'argument était décisif. Depuis plus d'un quart de siècle, le théâtre s'érigeait en « école des vertus et des devoirs du citoyen », et loin de s'améliorer, les mœurs publiques se dépravaient au point d'exciter les cris des prédicateurs et des moralistes, comme dernièrement de l'abbé Feller. L'expérience donnait raison à Rousseau qui avait nié la possibilité d'avoir un théâtre moral, et Geoffroy citait la lettre à d'Alembert comme une autorité invincible. Aux arguments de Cubières, il opposait ceux de Rousseau sur le théâtre en lui-même³, sur Molière⁴, sur Mahomet⁵, et sur la question de l'amour⁶. Une bonne partie de la *Lettre à d'Alembert* se trouvait ainsi rééditée en 1784. Non pas que Geoffroy se sentit incapable de raisonner par lui-même, mais comme l'abbé Gérard, il trouvait les arguments de Rousseau « sans réplique⁷ » et faits pour discréditer complètement la thèse de Mercier et des réformateurs, mise depuis si longtemps, à l'essai. Après avoir servi de base aux condamnations lancées contre le théâtre par le clergé, la *Lettre à d'Alem-*

1. *Année littéraire*, 1784, vol. I, p. 292.

2. *Ibid.*, p. 293.

3. *Ibid.*, p. 293.

4. *Ibid.*, p. 300.

5. *Ibid.*, pp. 295-297.

6. *Ibid.*, pp. 311-313.

7. *Ibid.*, p. 300.

bert reparaisait encore une fois dans la discussion-mais cette fois comme l'opinion d'un laïque.

La critique de Geoffroy, venant compléter les observations du Solitaire, témoignait de l'existence d'un courant d'opinion laïque encore hostile au théâtre malgré l'influence des doctrines philosophiques¹. Elle ne suscita pas de querelle, personne n'y répondit, mais elle a dû paraître confirmée par un événement arrivé peu de temps après. Le très discuté et longuement interdit *Mariage de Figaro* triompha de l'opposition et fut représenté pour la première fois, le 27 avril 1784.

Cette pièce de Beaumarchais est trop connue pour qu'il soit nécessaire d'en parler de nouveau. Sa gaieté folle, voile qui cachait une critique amère de la noblesse de naissance et des abus de l'époque, était une réaction complète contre la sensiblerie du drame, et elle eut tout de suite un succès prodigieux. Tout le monde voulait la voir, et peu de temps après la première soirée, tout Paris et les provinces s'y pâmaient de rire. L'imbroglio de l'intrigue, la verve étincelante du dialogue, le retour à l'ancienne vieille comédie-farce de Molière, cette « philosophie en polichinelle à faire étouffer de rire² », tout ce qui, enfin, était opposé au pathétique du drame, en fit un triomphe éclatant.

Mais en même temps, la *Folle Journée* fut l'objet de critiques sévères. Après s'y être rafraîchi, le public

1. Comparer avec ces deux ouvrages des *Lettres sur la Comédie à Mme E*, s. l. n. d., également écrites par un la que, qui veut prouver le danger du théâtre, et qui rassemble dans son livre des citations tirées de tous les ouvrages écrits contre le théâtre.

2. A. Halleys, *Beaumarchais*, Paris, 1897, p. 137.

s'en scandalisa. Sa pudeur, hypocrisie qui couvrait le relâchement de ses mœurs, s'effaroucha de la morale de cette pièce. « Le *Mariage de Figaro*, dit la Baronne d'Oberkirch dans ses mémoires, est la chose la plus spirituelle qu'on ait écrite... C'est un chef-d'œuvre d'immoralité, je dirai même d'indécence, et pourtant cette comédie restera au répertoire¹ ». Les mémoires secrets accusèrent même Beaumarchais d'avoir eu pour but véritable. « d'insulter à la fois, au goût à la raison, et à l'honnêteté publique² ».

Ce qui choquait les moralistes, c'était justement le peu de morale qu'ils trouvaient dans ce tableau de la société contemporaine. L'abbé Feller s'en lamenta. « Quand on réfléchit, dit-il, que cette pièce.. n'a que le mérite de la licence et de l'audace, qu'à des maximes du plus pur matérialisme... elle joint toute l'impudence d'une luxure effrénée, on comprend... à quel point de perversion d'esprit, de corruption de cœur, nous sommes arrivés dans ce siècle d'ivresse et de vertige³ ». En même temps, l'audace des critiques, la licence de certaines situations, les vices du Comte, et les inventions de Figaro, enfin le rôle du petit page, tout cela indignait les gens de mœurs régulières. L'*Année littéraire* alla jusqu'à déclarer que George Dandin était un modèle de décence auprès du *Mariage de Figaro*. La pièce tant décriée de Molière, et dont se scandalisaient depuis cent cinquante ans tous les ennemis catholiques du

1. Cité d'après d'Hellyi et de Marescot, *Théâtre complet de Beaumarchais*, vol. III, pp. LXVIII-LXIX.

2. Bachaumont, *Mémoires secrets*, vol. XXV, 1^{er} mai 1784, p. 313.

3. *Journal historique et littéraire*, 15 février 1785, p. 282.

théâtre, se vit réhabilitée par comparaison avec celle de Beaumarchais ! Voici cette critique curieuse. « George Dandin est un modèle de décence en comparaison, il présente du moins un but moral admirable. Ici quel profit peut retirer le cœur et même l'esprit de cette caricature scandaleuse ?... Une petite fille qui s'enferme la nuit dans un pavillon avec un jeune page bien dépravé ; ce dernier qu'on commence à déshabiller sur la scène ; des valets aux gages de la corruption ; un mari, une femme qui ne respectent que l'adultère, voilà le spectacle effronté qu'applaudit avec fureur une nation qui ne parle que de décence¹ ».

L'orage fut si violent qu'on aurait dit une autre guerre contre un second Tartuffe. Après Molière, Beaumarchais à son tour fut obligé d'écrire une longue préface pour défendre sa pièce contre l'attaque des moralistes.

Il y reprend à rebours la thèse de *L'Essai sur le Genre dramatique sérieux*, en cherchant à prouver que le genre plaisant est essentiellement moral, que la peinture des vices et des abus est son unique justification, et que ce n'est « ni le vice, ni les incidents qu'il amène, qui font l'indécence théâtrale, mais le défaut de leçons et de moralité² ». Quelle ingéniosité il déploie pour tirer des situations les plus sévèrement censurées, des leçons édifiantes ! On critique la conduite du Comte ? Mais tout cela prouve « qu'un seigneur assez vicieux pour vouloir prostituer à ses caprices tout ce qui lui

1. *Année littéraire*, 1784, vol. IV, pp. 28-29.

2. Beaumarchais, *Théâtre complet*, vol. III, pp. 9-10.

est subordonné... doit finir comme celui-ci, par être la risée de ses valets¹ ». On s'étonne de ce que Figaro amuse au lieu d'indigner : « C'est qu'on lui pardonne tout dès qu'on sait qu'il ne ruse avec son seigneur que pour garantir ce qu'il aime² » : à chaque critique Beaumarchais trouve une réponse. Mais toute sa préoccupation ne mit pas fin aux cris des censeurs.

Près d'un an plus tard, Beaumarchais fut l'objet d'une attaque venant de haut. Mgr de Juigné, archevêque de Paris, en publiant le mandement traditionnel qui, à l'entrée du Carême, permettait aux fidèles l'usage des œufs, crut bon de dénoncer la licence des mœurs publiques. Il l'attribuait surtout au théâtre. Après avoir condamné « la multitude de nouveaux spectacles³ » établis à Paris, il prenait à partie les théâtres de foire et des boulevards. « L'indigence paraissait devoir préserver le peuple de ce péril, dit-il, mais n'a-t-on pas encore imaginé pour lui ces spectacles grossiers, ces farces indignes d'une nation honnête.. où de pauvres artisans... vont consumer un temps qui devrait appartenir au commerce et aux arts ?... heureux encore s'ils ne reportaient pas dans l'intérieur de leur famille, l'amour du plaisir, le dégoût du travail,... et des mœurs dissolues⁴ ». L'archevêque terminait sa critique en censurant ainsi la Comédie Française. « Le spectacle même qui s'était fait une loi de la décence, n'a-t-il pas tenté

1. *Beaumarchais, Théâtre complet*, vol. III, pp. 14-15.

2. *Ibid.*, p. 17.

3. Mandement de Mgr l'Archevêque de Paris qui permet l'usage des œufs depuis le mercredi des Cendres inclusivement au vendredi de la semaine de la passion, exclusivement, 5 février 1785, p. 7.

4. *Ib d.*, p. 7.

de secouer les restes d'honnêteté qu'il avait conservés, et d'introduire sur la scène française une licence de principes inconnue à vos pères ? Quel symptôme sinistre pour les mœurs de la nation¹ !

Nous ne croyons pas fausser la vérité en voyant dans cette accusation, une allusion directe au *Mariage de Figaro*. Beaumarchais se l'attribua, car il ne tarda pas à employer sa verve railleuse à ridiculiser le zèle de Mgr de Juigné². Quoi qu'il en soit, on ne peut exagérer la signification de ce mandement. Jamais auparavant, et nous connaissons la haine de Christophe de Beaumont pour le théâtre et les acteurs, jamais archevêque de Paris ne s'était départi à ce point de la formule traditionnelle d'exhortation à l'abstinence. Jamais au dix-huitième siècle on n'avait tonné ainsi contre le théâtre. Le manifeste de Mgr de Juigné fit sensation. L'abbé Feller en prit courage. « Dans ces temps de perversion et de corruption, c'est une chose édifiante et consolante que la sensation qu'a faite dans cette capitale le mandement de notre archevêque³ ». Mais dans l'histoire de la controverse sur le théâtre, il fut le dénouement de tout ce mouvement de réaction com-

1. *Mgr de Juigné. Mandement* p. 7.

2. Voir *Mémoires secrets*, vol. XXVIII, pp. 172-173; en voici le début :

a) Suivons tous les commandements	b) A propos d'œufs ce mandement
Des Mandements,	Discrètement
Celui-ci n'est pas trop mauvais	Dénonce aux dames certain goût,
Pour du Beauvais	Qu'il voit partout,
Sur Figaro, sur l'Opéra	Puis nommant leurs amusements
Et cœtera,	Dérèglements,
L'on y voit des conseils tout neufs	L'apôtre annonce aux bons époux
A propos d'œufs.	Qu'ils le sont tous.

3. *Journal historique et littéraire*, 15 mars 1785, p. 453.

mencé dès 1774 et poursuivi depuis, sans relâche, par le clergé¹. Après de nombreux prêtres et moralistes, l'archevêque avait fulminé contre la passion générale pour le théâtre, et contre la licence des mœurs qu'il attribuait comme eux à la profusion de petits spectacles, grossiers, et équivoques, dont Paris était inondé.

La querelle ne se raviva point avant la Révolution. Personne ne s'avisa de réagir contre la dénonciation de l'Archevêque, puisque, à la vérité elle ne portait tort à personne. Mais ce mandement couronna de façon digne la longue lutte de l'Eglise contre le théâtre, lutte envenimée par l'intervention des philosophes, et dans laquelle le clergé avait défendu pied à pied l'autorité de l'Eglise. Quelquefois bien arbitraire, injuste même, mais toujours fidèle à la tradition, il avait soutenu contre l'invasion du rationalisme, les principes ascétiques catholiques.

Restaient la peine de l'infamie et celle de l'excommunication infligées aux acteurs. Là, il s'agissait d'êtres rejetés du sein de la société, également par la société elle-même et par l'Eglise; on était à quatre ans de la Révolution. Les questions sociales et politiques primaient dans les esprits; les principes d'humanité, d'éga-

1. Le livre de l'abbé Parisis intitulé *Questions importantes sur la Comédie de nos Jours* publié à Valenciennes en 1789 passa inaperçu par un public tout préoccupé des événements révolutionnaires. L'abbé y réunit sous forme de réponses aux questions posées par un homme du monde, la doctrine des Pères et des Théologiens sur le théâtre et sur les acteurs. Il prouve que jamais l'Eglise n'a fléchi à leur égard. Il n'y a rien dans ce livre qui n'ait été dit et redit tout le long de la discussion, mais par là même il montre que jusqu'en 1789 l'attitude du clergé envers le théâtre n'avait point changé.

lité, de fraternité semés depuis près d'un siècle, commençaient à fructifier et à se traduire en actes. La question de la situation sociale des acteurs accaparait de plus en plus l'intérêt public. Elle fut reprise en 1785, et suscita toute une polémique qui fera la fond du dernier chapitre de notre étude.

CHAPITRE VII

La Question de la Condition sociale des Acteurs (1785-1789)

Dans un des précédents chapitres, nous avons vu la condition des acteurs aux environs de 1760. Nous les avons vus rejetés par l'Eglise, excommuniés, et privés des sacrements, et en même temps regardés par la société comme des infâmes et comme tels privés, ainsi que les acteurs de l'ancienne Rome, de tous leurs droits civils. Poursuivant notre enquête, nous avons vu le mépris du public attaché à la profession d'acteur, et soutenu par le gouvernement en 1766, se manifester tout aussi fort beaucoup plus tard par la radiation de François de Neufchâteau du tableau des avocats. Fondé sur l'autorité de l'Eglise et sur une tradition qui s'est perpétuée depuis l'antiquité malgré la loi de Louis XIII, entretenu non sans cause par les mœurs des acteurs et par l'influence de Rousseau, le préjugé contre les comédiens ne s'était presque pas affaibli jusqu'en 1785. Les protestations de Voltaire et des philosophes avaient, il est vrai, été reprises et développées par de nombreux

partisans du théâtre, par Nougaret, Mouslier de Moissy, et Restif de la Bretonne entre autres. Chacun à sa façon avait protesté contre l'injustice qu'il y a à flétrir un art approuvé par l'Etat, et il faut croire que leurs efforts n'avaient pas été vains puisque le discours de Molé en 1778 passa sans réplique. Mais ce n'était là qu'une petite victoire; la situation sociale des acteurs n'était pas changée, et si le public éclairé commençait à se rendre aux idées des philosophes, et à trouver révoltantes les anciennes préventions, la masse du peuple suivait encore aveuglément la tradition, et prononçait l'anathème contre la profession d'acteur.

La sévérité intransigeante de l'Eglise a dû beaucoup concourir à entretenir et à fortifier l'ancien préjugé. Il est manifeste qu'au XVIII^e comme au XVII^e siècle il se trouvait toujours des ecclésiastiques assez tolérants pour prendre l'initiative de considérer les proscriptions de l'Eglise comme lettre-morte¹. Pourtant il suffit de rappeler les imprécations de l'abbé Feller souhaitant en 1781, qu'on appliquât plus rigoureusement les peines infamantes encourues par les acteurs, et de se souvenir encore des preuves multiples apportées par l'abbé Mann contre cette profession, pour démontrer que si la législation civile à leur égard n'avait été nullement modifiée, la législation religieuse était également restée immuable. De fait, comme par le passé, tout acteur qui voulait bénéficier des sacrements, devait premièrement renoncer formellement à sa pro-

1. Nous rappelons la messe pour Crébillon en 1762, et le mariage de Molé en 1769.

fession. En 1778, lorsque Lekain fut sur le point de mourir, Tronchin l'avertit de son état, et l'exhorta à se réconcilier avec l'église. « Un carme, dit Bachaumont, est venu nettoyer cette conscience sale, et le comédien a fait la renonciation ordinaire, et a été administré¹. » Aussi fut-il enterré avec les prières de l'Eglise, en sépulture chrétienne. Trois ans plus tard, lors de l'incendie de la salle de l'Opéra, plus de trente personnes périrent, et parmi elles quelques danseurs. L'archevêque de Paris décida que ces derniers étant morts *in flagrante delicto*, seraient privés de la sépulture chrétienne, mais le curé de St-Eustache avait déjà accordé aux corps de ces infortunés la terre sainte et les prières de l'Eglise².

Il n'avait fait du reste que se conformer à l'usage établi pour les pensionnaires de l'Opéra, et sa conduite ne révélait pas un relâchement de principes. Ces faits signalent la nature complexe du problème qui se posait encore vers 1785, pour ceux qui voulaient amener l'affranchissement des acteurs; à côté de l'influence catholique, ils avaient à combattre un préjugé profondément enraciné dans les coutumes et, de plus, sanctionné par le gouvernement.

Dubois Fontanelle, auteur d'*Ericie*, drame interdit en 1768 pour ses maximes anti-religieuses, se rendait compte des difficultés à surmonter. Dans quelques lignes sur l'opposition entre l'Eglise et le Gouvernement

1. *Mémoires secrets*, vol. XI, 11 février 1778, p. 112.

2. Nous tirons cette anecdote du livre de Maugras, *Les Comédiens hors la loi*, p. 410.

au sujet du théâtre, il critiquait Lefranc de Pompignan qui, dans sa *Lettre à Louis Racine* en 1752, avait proposé d'épurer les mœurs des acteurs par des lois sévères régissant leur conduite. C'était là, à l'avis de Fontanelle, une mesure inutile tant qu'on ne rendrait pas aux acteurs « la considération » que « les lois » leur avaient ôtée. Comme Restif de la Bretonne, il attribuait au mépris du public pour cette profession, la licence de mœurs qui en semblait inséparable. Comme lui, il pensait que le seul moyen d'avoir des acteurs honnêtes, était de les mettre sur le même rang que tous les citoyens. « Honorez les hommes et leur état, écrivait-il, et vous verrez qu'ils se rendront honorables¹. » Et le moyen ? Il le croyait double. Il faudrait non seulement les réhabiliter, mais aussi « que l'Eglise retirât l'excommunication qu'elle a prononcée contre eux² ». Dubois Fontanelle acceptait donc sans question l'existence légale de l'excommunication et de l'infamie, seulement il réclamait contre elles parce qu'elles maintenaient les acteurs dans un état de libertinage. Ses remarques, sans avoir de caractère polémique, indiquent que pour ceux qui se donnaient la peine d'y réfléchir, la question des acteurs avait un intérêt immédiat.

L'un d'entre eux, Desforbes, ancien acteur du Théâtre Italien, s'avisa en 1785 de porter tout le problème devant le public parisien³. Il le fit de façon inattendue,

1. Dubois Fontanelle, *Théâtre et Œuvres philosophiques*, 1785, vol. I, article « Des spectacles », p. 257.

2. *Ibid.*, p. 25.

3. Pierre-Jean Desforbes qui débuta à la Comédie Italienne en 1769, y renonça en 1782 et se consacra à écrire des comédies telles *Tom Jones à Londres*, 1782, et *La femme jalouse*, 1785.

Le 24 avril, devant un public brillant assemblé pour la réouverture du Théâtre Italien après Pâques, on représenta, au lieu de la petite pièce d'agrément qui constituait depuis longtemps « le compliment d'usage », la scène suivante, composée par Desforges.

Un jeune acteur, Fleurval, médite dans le foyer du théâtre sur les vicissitudes de sa vie. Chassé de chez lui par une marâtre jalouse, il s'est fait acteur. Pendant qu'il se retrace ainsi son histoire, son père, Delphis, arrive, et en choisissant sa place, reconnaît son fils. Il lui raconte la mort de sa mère, et l'engage à assister à la pièce à côté de lui. Fleurval qui y joue un rôle, s'embarrasse, s'excuse, puis finit par avouer sa profession. « Quoi, mon fils au théâtre ! » s'écrie son père en consternation, et il est sur le point de l'anathématiser, lorsque Fleurval l'arrête, et plaide sa cause.

Il lui rappelle sa passion pour le théâtre.

« Qu'est-ce donc s'il vous plaît qu'un acteur à vos yeux ?
Pour vous la comédie est un art précieux.
Vous l'aimez, votre cœur l'avoue,
Il faut bien que quelqu'un la joue. »

Et son père de répondre :

« Faut-il que ce soit toi ? »

FLEURVAL. — « Comme un autre...

« ... On médit des acteurs faute de les connaître.
On ne sait pas, que dis-je, on ne veut pas savoir
On ne calcule pas tout ce qu'il faut pour l'être,
Et pour en acquitter le pénible devoir. »

Après avoir énuméré ainsi les talents nécessaires au comédien, Fleurval termine son plaidoyer en vantant l'utilité du théâtre.

« Aujourd'hui le théâtre est vraiment ennobli.
Partout on le protège, on l'aime,
Malgré l'âpre censure et ses longues clameurs,
Elevé par la raison même,
Le Temple de Thalie est l'école des mœurs. »

Vaincu par le plaidoyer de son fils, Delphis se rend, mais non sans avoir donné ses raisons :

« Il est fait, tout est dit, en dépit de moi-même
En dépit du théâtre il faut bien que je l'aime.
(*Aparté.*)
Le théâtre est au fait du plus antique usage,
Il conduit aux talents, à la gloire, au bonheur,
L'Etat dépend de l'homme, et d'après ce système,
Je ne vois plus de déshonneur,
Qu'à se déshonorer soi-même¹.

L'importance de ce compliment ne peut être exagérée. Au public entiché de préjugés, Desforges voulait prouver que loin d'être avilissant, l'art du comédien exige, comme toute autre profession, des talents, de l'intelligence, et de l'application. Il le surprit assemblé en quête d'amusement, et le força à faire réflexion en lui montrant en Delphis sa propre image et le triomphe de la justice et de la raison sur un préjugé mal fondé. Sa démarche n'avait rien de subversif. Il ne demandait pas la mainlevée de l'excommunication, il ne réclamait pas non plus une loi pour mettre tous les acteurs

1. *La Rencontre imprévue*. Compliment dramatique en vers prononcé le 24 avril 1786 pour l'ouverture du théâtre italien par M. Desforges, Paris, 1786, pp. 10-20.

au rang des citoyens. Il demandait simplement, pour ceux qui en étaient dignes, la considération et l'estime qu'on accorde dans tout état au mérite. « Soyons maintenant assez sages, dit-il, pour rendre individuellement justice à une famille composée d'êtres plus raisonnables qu'on n'aime à le croire¹. »

Cependant le public ne sut point gré à Desforges de son compliment. « Quand les spectateurs s'attendent à des hommages, à des assurances de zèle, il est dangereux de venir heurter leurs opinions, » faisait remarquer à ce propos le *Mercur de France*². Aussi, malgré sa modération extrême, *La Rencontre Imprévue* fut mal accueillie. *Le Journal de Paris*³ et le *Mercur* ne s'en étonnèrent point. Ce dernier, tout en louant l'honnêteté et la générosité de Desforges, donne ainsi raison au public. « Le public est juste..., il couvre d'hommages et d'éloges les acteurs qui s'honorent à ses yeux; il rappelle toute la sévérité des censures pour en punir ceux qui semblent rejeter son estime, et cette justice distributive nous paraît faite pour être approuvée par tous les esprits raisonnables⁴ ». Cette défense flatteuse des jugements du public, était bien loin d'être exacte. L'opinion publique était rarement impartiale, et toute cette étude tend à le montrer. D'ailleurs le *Mercur* se vit contredit peu de temps après lorsque Desforges

1. *La Rencontre imprévue*, p. 6.

2. *Mercur de France*, 6 mai 1786, p. 43.

3. Compte rendu du 26 avril 1786. *Journal de Paris*, n° 116, pp. 470-471 : « Cette idée a paru peu convenable à la circonstance, et le compliment n'a pas été favorablement accueilli ».

4. *Mercur de France*, 6 mai 1786, p. 44.

eut la satisfaction d'obtenir pour son compliment l'approbation et le privilège officiels. Loin de rejeter cet appel fait au nom de l'humanité et du bon sens en faveur d'une classe opprimée, loin également de le trouver superflu comme le pensait le *Mercur*e, le censeur royal, Suard, lui accorda sa « permission d'imprimer », et seconda de bonne foi l'effort que Desforges avait fait pour ébranler la résistance de l'opinion, et amener ainsi, petit à petit, la réhabilitation des acteurs.

Cette consécration officielle de la *Rencontre Imprévue* fait donc voir que si la masse de l'opinion publique restait hostile à la réhabilitation des acteurs, la prédication philosophique n'avait pas été vaine. Si elle n'avait pas encore pu améliorer le sort des acteurs, elle avait mis le problème de leur situation sociale dans un jour nouveau en le classant parmi les injustices de l'époque, et sollicité la sympathie des gens éclairés, qui, comme Suard, commençaient à avoir bien des scrupules à l'égard de cette profession.

La question était d'actualité et préoccupait vers la même date un autre acteur. En 1787, Mague de St-Aubin publia un livre intitulé *La Réforme des Théâtres*. Le titre en explique mal l'objet. Saint-Aubin y parlait plutôt des acteurs que du théâtre lui-même. Il s'indignait de leur mauvaise réputation, et se proposait de réformer la profession et de la rendre digne du « bien le plus précieux à des âmes sensibles. — l'estime publique¹ ».

1. *La Réforme des Théâtres, ou Vues d'un Amateur sur les Moyens d'avoir toujours des Acteurs à Talents sur les Théâtres de Paris et des grandes Villes du Royaume...*, par M. M. de Saint-Aubin, Paris, 1787, p. III.

Il parlait d'après son expérience personnelle. Elle était très grande, puisque, après avoir joué pendant longtemps en province, il était entré chez Audinot, qu'il venait de quitter en 1787 pour le Théâtre des Délassements Comiques. Il attribuait la conduite déplorable de beaucoup d'acteurs à l'administration des théâtres. Il décrivait l'état des provinces : partout des troupes ambulantes traînant une existence précaire à la merci de directeurs crapuleux et voleurs qui, décampant avec les recettes, laissaient leurs troupes sans emploi, et réduites au vice pour vivre. Et ce n'est là qu'une partie infime de tous les abus qu'il condamnait dans les soixante-seize pages de la première partie de son livre, comme les causes légitimes du mépris public pour les acteurs errants. S'il s'indignait tant à l'égard de ces derniers, c'était parce que toute la profession se ressentait de leur mauvaise réputation. « Le public... conclut, dit-il, que tous les comédiens sont de mauvais sujets, et des hommes faits pour être le rebut de l'univers. C'est ainsi que la réputation se détruit, que l'aversion se propage, et que les vrais artistes sont avilis¹. » Il se proposait donc de réorganiser le théâtre de fond en comble, par l'établissement à Paris d'un Comité Central d'Administration, qui dirigerait les affaires de chaque province en fait de théâtre. Un Directeur serait responsable dans chacune du traitement et de la conduite des acteurs, et par l'établissement d'écoles dramatiques par tout le pays, le vrai talent serait reconnu

1. *La réforme des Théâtres*, 1787, pp. 27-28.

et encouragé. Par ces réformes, Saint-Aubin pensait que la profession pourrait se relever peu à peu dans l'estime publique. Toutefois il fondait sur elles peu d'espoir tant que le préjugé qui flétrissait tous les acteurs sans exception aurait prise sur le public. Il s'indignait de voir le mépris de la société s'étendre sans discrimination sur les bons acteurs, comme sur les mauvais, sur les vicieux comme sur les honnêtes, et il en faisait voir l'effet. « On ne réfléchit pas assez, disait-il, combien ce dédain qui maîtrise pour ainsi dire en dépit d'eux-mêmes, nombre de gens d'ailleurs passionnés pour la comédie, et dont ils ont peine à se rendre compte, est préjudiciable aux mœurs et aux succès des comédiens. L'acteur vicieux par caractère, convaincu que le changement de sa conduite ne lui attribuera pas plus de considération dans l'esprit de la multitude, se livre à ses penchants et se dit à lui-même : Pourquoi me gêner?... C'est donc à cette absurde insouciance avec laquelle on abandonne les comédiens à eux-mêmes, qu'est dû le relâchement de leur conduite¹... » Comme Desforges, Saint-Aubin plaidait donc devant le public pour qu'il fût plus raisonnable, en lui rappelant que non seulement l'état dépend de l'homme, mais que « l'honnête homme est honnête homme partout² », et, comme tel, digne d'estime.

Projet de réforme et plaidoyer en faveur des acteurs, cet ouvrage se distinguait par sa modération. Tout en convenant que jusqu'alors le public avait eu raison de

1. *La Réforme des Théâtres...*, pp. 51-52.

2. *Ibid.*, p. 50.

regarder la profession avec mépris, Mague de Saint-Aubin demandait simplement au public de reconnaître le mérite personnel dans les acteurs qui en avait. Justice et équité, voilà son mot d'ordre et celui de ses compagnons de lutte. Il est curieux de pouvoir constater que tous ceux qui traitent la question des acteurs à cette époque, se distinguent par leur modération. Ils poursuivent la même tactique judicieuse. Au lieu de demander à hauts cris l'abrogation immédiate des lois ecclésiastiques et civiles qui pèsent sur les acteurs, ils abandonnent un projet dont tout leur a montré l'inutilité. Ils cherchent à prendre le public par le côté sensible. Ils le mettent d'abord en contradiction avec lui-même, en opposant aux principes humanitaires dont il s'enorgueillit, l'inhumanité qu'il montre à l'égard des acteurs, puis ils ne lui demandent qu'une petite concession en faveur des acteurs honnêtes, sûrs qu'une fois ce premier pas gagné, l'ancien préjugé tombera de lui-même avec la suite du temps, et sans secousse.

En 1786, Brizard, de la Comédie Française, prit sa retraite. On raconte qu'un des plus notables habitants de Paris vint avec son jeune fils féliciter le célèbre acteur. « Mon enfant, dit-il, saluez en M. Brizard l'homme de bien estimé de tous, dont la vie a combattu le préjugé attaché à sa profession, et qui saura compenser dans la société le vide que sa retraite va laisser au théâtre. » Attendri, Brizard est censé avoir répondu en se tournant vers ses camarades : « Mes amis, prenez patience, votre tour viendra¹. » Cette prophétie devait

1. G. Maugras, *Les comédiens hors la loi*, p. 412.

se réaliser beaucoup plus vite que Brizard ne le pensait. à cause d'un concours de circonstances imprévues, qui vinrent favoriser les acteurs et précipiter l'accomplissement des désirs ardents de Fontanelle de Desforges, et de Saint-Aubin.

Deux ans après la publication de la *Réforme des Théâtres*, la Révolution éclata. Dès la convocation des Etats Généraux, ce fut de toutes parts un même élan en faveur du redressement des injustices et des abus sous lesquels gémissait la société entière. L'esprit d'optimisme semblait dominer les premiers mois de ce bouleversement national. A l'invitation du roi, des cahiers, plaintes, et doléances, rédigés par les différents corps de l'Etat, étaient apportés à l'Assemblée des Etats Généraux. Tout le monde croyait sincèrement que la fin de la tyrannie était venue, et que les maux dont on souffrait seraient détruits par des lois bienfaisantes et judicieuses. Il n'était pas d'injustice dont on ne signalât alors l'existence aux représentants de la nation chargés de la régénération de la France.

La question de la situation sociale des acteurs se posa nettement dès le début de la Révolution. Un mois même avant la première réunion des Etats Généraux, un anonyme prit fait et cause pour les acteurs. Dans un cahier de doléances daté du 10 avril 1789, il mettait en tête des demandes nombreuses qu'il faisait pour les acteurs, l'article suivant : « Qu'il est absolument injuste que dans un siècle aussi éclairé, il existe un décret portant anathème contre une portion de citoyens qui souvent par leurs vertus privées, et toujours... par

leurs aumônes abondantes, ont le plus grand droit à l'indulgence du Saint Père; et qu'il sera supplié de nous traiter comme les bouffons... qui font les plaisirs de la ville de Rome, et contre lesquels, même dans ses domaines, le Saint Père n'a jamais lancé d'excommunication¹. » Voilà les Etats chargés parmi leurs tâches nombreuses de forcer le Pape à lever la peine de l'excommunication, chose qu'il ne pouvait pas accomplir sans l'assentiment de l'Eglise gallicane ! L'enthousiasme de l'auteur rachetait son ignorance, et il a du moins le mérite d'avoir le premier porté devant le public généreux et large de 1789, la question de la condition sociale des acteurs.

Pour ces derniers, l'avènement de la Révolution dut être le signal de la réhabilitation et de la revanche. Sans état légal, hors la loi, ils ne pouvaient cependant, comme les autres corps, rédiger leurs cahiers. Un auteur, anonyme lui aussi, suppléa à leur impuissance en mettant au jour les *Cahiers, Plaintes, et Doléances, de Messieurs les Comédiens Français*. Dans cette amusante satire, l'auteur traitait finement diverses graves questions à l'ordre du jour, entre autres les droits civils des acteurs. On assiste à une assemblée ordinaire des comédiens français. M. de Saint-Phal propose que puisqu'il paraît « par la liste des députés du Royaume qu'aucun des trois ordres n'a choisi pour représentants des personnes de notre profession... il serait à propos de former un cahier sur nos rapports avec la nation,

1. *Cahier de Doléances, Remontrances et Instructions de l'Assemblée de tous les Ordres des Théâtres royaux de Paris*, s.l., 10 avril 1789, p. 4.

et sur les objets qui nous concernent particulièrement et d'enjoindre à Messieurs les députés de Paris, nos représentants nés, d'y avoir égard¹. » Après de vives discussions qui parodient spirituellement les péripéties nombreuses de la convocation des Etats généraux, les comédiens se constituent eux aussi en assemblée législative, et se mettent à rédiger leurs demandes. L'acteur Grammont se lève, et pose nettement la question des droits civils des acteurs. « M. Grammont a dit... qu'ils avaient lieu d'attendre que la nation cesserait de flétrir leur profession par un préjugé aussi injuste que grossier; que les philosophes et les gens éclairés l'avaient secoué depuis longtemps, mais qu'il était cependant toujours existant relativement aux corps et officiers...; qu'un comédien n'était jamais nommé au nombre des municipaux, et, ce qui était plus absurde encore, qu'on ne les admettait point à exercer des charges qu'ils pouvaient acquérir comme d'autres, puisqu'elles sont à prix d'argent... Que cette loi barbare et ce préjugé funeste auraient dû céder à une déclaration du roi Louis XIII, du 16 avril 1641, qui porte « que notre « exercice ne peut nous être imputé à blâme. » Après cela on arrête « qu'il sera demandé que cette déclaration soit renouvelée et sanctionnée par la nation, et que mention en soit faite sur les registres de toutes les compagnies d'avocats du Royaume². »

Nous avons cité cette longue péroraison parce qu'elle

1. *Cahiers Plaintes et Doléances de MM. les Comédiens français*, s. l., 1789, p. 4.

2. *Ibid.*, pp. 12-13.

détruit finalement la thèse soutenue par Dussané, et parce qu'en même temps elle va droit au cœur du problème. C'était bien le moment en effet de mettre le gouvernement en contradiction avec lui-même, en faisant voir l'existence d'une déclaration ignorée de beaucoup de gens, et qui, une fois reconnue, pouvait contribuer à mettre les comédiens au rang des citoyens. Soit qu'ils déclament contre l'Eglise, soit qu'ils dénoncent l'injustice de la loi, ces deux auteurs veulent détruire le préjugé public. La question divisait les esprits même les plus favorables aux acteurs. Certain citoyen s'indignait lui aussi de l'attitude du public envers les comédiens. « Endoctrinez le public sur cette absurde injustice, il vous dira, s'écriait-il, qu'il est encore trop indulgent envers des victimes que l'opinion voue à l'opprobre¹ », mais comme Rabelleau, il avait peu de confiance dans l'efficacité de l'intervention du gouvernement dans cette affaire. Il proposait comme Rabelleau d'anéantir le préjugé en annulant la cause. On ferait du théâtre « à l'instar des théâtres de la Grèce », une institution politique, une arme qui flétrirait les vices sociaux et développerait le caractère républicain. L'acteur devenu alors instituteur public, serait honoré par la nation. « La législation corroborant ensuite l'opinion publique », attribuerait au comédien « les prérogatives du citoyen, et les distinctions dues à l'artiste². »

1. *Influence de la Révolution sur le Théâtre français. Pétition à ce sujet adressée à la commune de Paris*, Paris, 1790, p. 21. Cet ouvrage a dû être écrit en 1789 avant les discussions de l'Assemblée Nationale sur les acteurs.

2. *Ibid.*, pp. 22-23.

Mais la question des acteurs n'allait pas rester ainsi dans le domaine des vœux, des propositions ou des projets vagues. Après les premiers mois d'espérance et de soulagement général, la Révolution prenait un aspect de plus en plus noir. Il y avait déjà des bagarres entre les différents partis dans la rue. Le 8 juillet, Mirabeau proposa l'institution d'une garde bourgeoise, et lorsque, le lendemain de la prise de la Bastille, le roi vint à Paris, il fut reçu par les soixante mille hommes de la garde parisienne.

Le choix de comédiens comme officiers de la garde, fut le vrai point de départ de leur émancipation, et non, comme l'a dit Maugras, l'édit rendu plus tard par l'Assemblée Nationale¹. Naudet devint colonel. Dugazon lieutenant-colonel, Grammont et Brizard, capitaines. Leur élection, preuve du désir des révolutionnaires de fouler aux pieds toutes les injustices, enflamma leurs espérances et celles de leurs partisans. Il suscita aussi des discussions prolongées et des disputes violentes.

Un membre du district des Cordeliers, malmena fort rudement les nouveaux officiers dans un pamphlet intitulé « *Les Comédiens Commandants, MM. Naudet, Grammont, Saint-Pry, Marcy, Dugazon, Chamville, tous Comédiens-Commandants à Messieurs les Parisiens* ». Un provincial fraîchement débarqué à Paris,

1. Cette partie du livre de Maugras, voir pp. 415-430, est pleine d'inexactitudes. Elle place tous les ouvrages polémiques qui ont précédé les discussions de l'assemblée, après cet événement capital. La date mise au pamphlet de Chénier, par exemple, suffit pour prouver l'erreur de cette disposition.

reste pétrifié en lisant une affiche signée « Naudet, colonel ». On lui explique ce qui est arrivé. Voici sa réponse : « J'estime un comédien individuellement... c'est mon frère... Mais s'il s'émancipe, s'il veut primer, je lui représenterai que, dévoué par état au plaisir, à l'amusement du public, son devoir est d'employer son temps à lui devenir agréable et non point à le commander. Je lui dirai que la garde parisienne ne jouant pas la comédie, ne doit pas avoir des comédiens pour chefs, et... j'ajouterai qu'il est du dernier ridicule qu'un bourgeois parisien soit commandé militairement par un officier qu'il peut, pour prix et somme de quarante-huit sols, applaudir ou siffler journellement à son choix. Ce contraste révolte le bon sens¹. » Malgré ses protestations d'amitié et d'estime pour l'acteur, le vieux préjugé domine encore ce provincial. Comme beaucoup de gens il applaudissait avec enthousiasme aux idées de liberté, d'égalité, et de fraternité, mais pour ce qui est de la pratique, il se heurtait aux conséquences de ces principes généreux, et ne les admettait pas quand il s'agissait d'accepter qu'un acteur fût officier.

Dans le district de Saint-André-des-Arts, les mêmes scènes se reproduisirent qu'aux Cordeliers, et un bourgeois épancha sa colère dans un pamphlet intitulé, *Réflexions d'un Bourgeois du district de Saint-André-des-Arts sur la Garde Bourgeoise et sur le choix des Officiers*².

1. G. Maugras, *Les Comédiens hors la loi*, pp. 426-427. Nous n'avons pu trouver cet ouvrage.

2. S. l. n. d. ce pamphlet a été également introuvable.

autres¹ ». *George Dandin* nous apprend que « le dérèglement des femmes est la suite ordinaire des mariages mal assortis où la vanité a présidé² » ; *Le Bourgeois Gentilhomme*, « qu'un bourgeois qui veut sortir de son état, avoir une femme de cour pour maîtresse, et un grand seigneur pour ami, n'aura pour maîtresse qu'une femme perdue et pour ami qu'un honnête voleur³ ». En un mot, il n'y a rien de plus utile que la comédie qui nous apprend que « les ridicules de la société y sont une source de désordres⁴ ».

La démonstration de d'Alembert se termine par quelques mots sur les acteurs. Il taxe le gouvernement d'être inconséquent en frappant les acteurs d'infamie lorsque les poètes sont honorés, et pour régler les mœurs des actrices, il suggère naïvement l'institution des prix de vertu. « Qu'on accorde des distinctions aux comédiennes sages et ce sera, j'ose le prédire, l'ordre de l'état le plus sévère dans ses mœurs⁵. » Telle est la réponse de d'Alembert à Rousseau. La cause du théâtre y était certainement défendue avec enthousiasme, mais l'art dramatique n'y était pas disculpé, et tant s'en faut, des imputations de Rousseau. Quelques assertions gratuites appuyées de raisonnements bien naïfs, ne prouvaient rien contre la logique serrée de Rousseau.

De ce que les journaux ne parlent pas de cette réponse, on serait en droit de conclure qu'elle ne souleva

1. *Lettre de M. d'Alembert*, p. 107.

2. *Ibid.*, p. 107.

3. *Ibid.*, p. 108.

4. *Ibid.*, p. 108.

5. *Ibid.*, pp. 124-125.

aucun enthousiasme, mais c'est, croyons-nous, parce que dès les premiers jours qui suivirent sa publication, un autre événement plus imprévu et plus important, vint accaparer l'intérêt du public et l'absorber tout entier.

Le parti catholique acquit un partisan des plus inattendus. Le poète Gresset, membre de l'Académie, auteur de *Vert-Vert* (1734), de *Sydney* (1745), et du *Méchant* (1747), renonça au théâtre. Dans une lettre écrite le 14 mai d'Amiens où il s'était retiré, il annonça au public la décision qu'il avait prise de ne plus écrire pour le théâtre¹. Sa lettre était courte mais éloquente. Gresset y décrivait d'abord les scrupules qui l'avaient tourmenté pendant plusieurs années sur son art, et les principes qui l'avaient enfin déterminé à prendre ce parti :

« Il s'élevait souvent des nuages dans mon âme sur un art si peu conforme à l'esprit du christianisme, et je me faisais des reproches infructueux que j'évitais de démêler et d'approfondir... Encouragé par l'indulgence dont le public a honoré *Sydney*, et le *Méchant*, dupe d'autrui et de moi-même, rappelé en même temps par cette voix intérieure toujours sévère et toujours juste, je souffrais, et je n'en travaillais pas moins dans le même genre. Au défaut de solides raisons, j'appelais à mon secours tous les grands et frêles raisonnements des apologistes du théâtre, mais tous ces secours ne pouvaient rien pour

1. Lettre de M. Gresset, l'un des Quarante de l'Académie Française, à M. X... sur la Comédie. Amiens, 14 mai 1759, avec permission.

ma tranquillité; les noms sacrés et vénérables dont on peut justifier la composition des ouvrages dramatiques, et le danger des spectacles, les textes, les sophismes des autres et les miens, tout cela n'était que du bruit et un bruit bien faible contre ce sentiment impérieux qui réclamait dans mon cœur. J'aurais dû reconnaître, comme je le reconnais aujourd'hui, qu'on a toujours tort avec sa conscience quand on est réduit à disputer avec elle.

« Dieu a daigné éclairer mes ténèbres... guidé par la Foi, ce flambeau éternel devant qui toutes les lueurs du Temps disparaissent, ainsi que toute l'importance et la gloriole du Bel Esprit, je vois sans nuage et sans enthousiasme que les lois sacrées de l'Evangile et les maximes de la morale profane, le sanctuaire et le théâtre sont des objets absolument inalliables; l'art dramatique n'a jamais obtenu et n'obtiendra jamais l'approbation de l'Eglise; ce motif sans réponse m'a décidé invariablement¹. »

Après cette déclaration, Gresset expliquait les raisons qui l'avaient porté à publier son désaveu. « Il ne me reste qu'un regret, disait-il, c'est de ne pouvoir point assez effacer le scandale que j'ai pu donner à la religion par ce genre d'ouvrages, et de n'être point capable de réparer le mal que j'ai pu causer sans le vouloir... Tout fidèle, quel qu'il soit... quand ses égarements ont eu quelque notoriété... doit en publier le désaveu. Les gens du bon air, les demi-raisonneurs, les pitoyables incrédules, peuvent à leur aise se moquer de ma démarche,

1. *Lettre de M. Gresset...*, pp. 4-7.

je serai trop dédommagé de leur petite censure et de leurs froides plaisanteries, si les écrivains dignes de servir la religion, si les âmes honnêtes que j'ai pu scandaliser, voient mon humble désaveu avec cette satisfaction pure que fait naître la vérité dès qu'elle se montre¹. »

En même temps Gresset rétractait solennellement tout ce qu'il avait pu écrire « d'un ton peu réfléchi », dans ses « bagatelles rimées », et déclarait qu'il avait mis au feu ses nouvelles comédies. Il comptait donner une d'entre elles sous une forme qui serait plus propre à la faire réussir que le théâtre, « cette prétendue école des mœurs, où l'amour-propre ne vient reconnaître que les torts d'autrui, et où les vérités morales les plus lumineusement présentées n'ont que le stérile mérite d'étonner un instant le désœuvrement et la frivolité, sans arriver jamais à corriger les vices². » (N'y a-t-il pas là un écho presque littéral et qui ne saurait être fortuit, d'un des arguments de Rousseau?) Vers la fin de sa lettre, il s'élevait à des vues générales qu'il développait en beau style, et qui frémissaient de toute l'ardeur d'une conviction profonde. « Si quelqu'un est tenté de condamner le parti que j'ai pris de ne plus paraître dans cette carrière, écrivait-il, qu'avant de me désapprouver il accorde un regard aux principes qui m'ont déterminé, qu'il interroge la religion qui doit lui parler comme à moi, qu'il contemple fixement la mort, qu'il regarde au delà, et qu'il me juge. Le temps vole, la Nuit s'avance, le Rêve va finir, pourquoi perdre à

1. *Lettre de M. Gresset...*, pp. 8-9.

2. *Ibid.*, pp. 12-13.

douter cet instant qui nous est laissé pour croire et pour adorer¹? »

On est tenté d'attribuer d'emblée la rétractation de Gresset à l'influence de la *Lettre à d'Alembert* qu'elle suivait de si près. L'impulsion première venait pourtant d'ailleurs. Gresset avait toujours été très croyant. Il avait fait son noviciat à Paris dans la compagnie de Jésus, et même au plus fort de sa gloire littéraire, sa piété n'avait reçu aucune atteinte de ses relations mondaines. Cependant lorsque, retiré à Amiens, Gresset renoua des relations intimes avec d'Orléans de la Mothe, évêque de la ville, il céda peu à peu à son ascendant. Le résultat le plus manifeste de l'influence de cet homme rigide et austère, fut de fortifier en Gresset les scrupules qui le tourmentaient depuis quelque temps, et de le déterminer à désavouer son art. Il aurait pu y renoncer silencieusement. Il préféra dire hautement son projet, pensant comme il disait dans sa lettre, que sa gloriole d'auteur en serait d'autant plus mortifiée. Sans doute, aussi, l'exemple de Rousseau y était-il pour quelque chose, en même temps que le désir d'apporter au parti catholique, un nouveau secours dans la bataille qui s'engageait autour du théâtre, et à laquelle il allait donner un renfort de vigueur. Il est évident qu'en censurant les « demi-raisonneurs », les « pitoyables incrédules » Gresset visait les philosophes qui venaient de défendre le théâtre, et on peut conclure de là qu'il voulait en publiant sa lettre, réagir contre leur influence.

1. *Lettre de M. Gresset...*, pp. 13-14.

Cette humilité chrétienne ressemblait beaucoup à l'orgueil mondain, mais elle s'en distinguait par le motif. Il fallait de bons yeux pour apercevoir la différence, et bien des personnes ne voulurent point la reconnaître. Sa lettre fit sensation. Rousseau auteur dramatique venait de condamner le théâtre, et Gresset pour des motifs tout différents y renonçait et répétait l'exemple de Racine !

Déconcertés, auteurs dramatiques et philosophes menèrent grand tapage. Voltaire bondit de fureur à la lecture de ce qu'il regardait comme une « ridicule capucinade » ; « Et ce polisson de Gresset, écrivit-il à d'Argental le 29 juin... quel plat fanatique et que les vers de Piron sont jolis¹. » Cette épigramme était exquise mais d'une injustice criante :

Gresset pleure sur ses ouvrages
En pénitent des plus touchés,
Apprenez à devenir sages
Petits écrivains débauchés.
Pour nous qu'il a si bien prêchés
Prions Dieu que dans l'autre vie,
Dieu veuille oublier ses péchés,
Comme en ce monde on les oublie².

Le parti encyclopédique ne devait pas être indulgent pour ce qu'il envisageait comme une déclaration de guerre, et Gresset pouvait compter sur l'animadversion de la secte. « M. Gresset ne devait-il pas examiner si cette démarche qu'il a faite sans doute pour le bien de la religion (notons cette phrase) pouvait être regardée par

1. Voltaire, *Œuvres*, éd. Beuchot, vol. LVIII. Lettre du 29 juin 1759, p. 130.

2. Cité d'après J. Wogue. *J. B. L. Gresset, sa Vie et ses Œuvres*, Paris, 1894, p. 266.

ceux qui ne sont pas de son avis, comme l'ouvrage de la vanité ?¹ » demandait leur journaliste qui ne l'épargnait pas en concluant ainsi : « il est plus aisé de faire une rétractation qu'une bonne pièce ; il avait encore envie de faire parler de lui, et c'était la seule ressource qui lui restât. » L'abbé de la Porte même était cynique. « Que M. Gresset ait pris le parti de ne plus travailler pour le théâtre, il n'y a personne, dit-il, qui n'eût applaudi à sa résolution, mais que pour une seule pièce qui se joue rarement, il fasse le même éclat qu'eussent pu faire Molière et Racine, n'est-ce pas en quelque façon se mettre au rang de ces grands hommes ?² » Grimm plus juste envers Gresset qu'envers Rousseau, montrait une équité relative. « Le public méprise ces sortes de palinodies et regarde leurs auteurs comme des gens tombés dans l'état d'imbécillité, ou d'enfance. Cependant en faisant attention aux principes d'un vrai dévot, rien ne doit moins étonner, et je trouve... M. Gresset très conséquent dans sa conduite, quoique je ne l'en estime pas davantage³. »

Gresset avait pourtant des partisans. Collé surtout réfuta ceux qui pensaient comme Voltaire que cette grande ferveur du poète n'était qu'une spéculation habile. « Je suis bien éloigné de penser qu'il ait rendu sa lettre publique par des vues d'ambition », écrivit-il dans son journal ; « sa conduite et la vie qu'il a menée à Amiens me paraissent une preuve du contraire... Il a l'imagination très vive. il est un peu faible. Il a été

1. *Journal Encyclopédique*, octobre 1759, vol. VII, p. 143.

2. *Observateur littéraire*, 1759, vol. III, p. 70.

3. Grimm. *Correspondance littéraire*, vol. IV, 1^{er} juillet 1759, p. 124.

élevé dans de grands sentiments de dévotion puisqu'il s'est fait Jésuite. Qu'a-t-on besoin de supposer à cette âme honnête d'autres motifs? Sa lettre, au reste, est écrite d'un style de prédicant et d'enthousiaste que l'on ne prend point lorsqu'on n'est point persuadé; on l'imite, mais on ne l'a pas; ce qui prouve encore un coup que c'est un galant homme qui a perdu la tête¹. »

Mais dans le parti catholique dont il servait la cause, Gresset fut vivement défendu. Sa lettre fut le prétexte de protestations redoublées contre le théâtre qui venaient du public lui-même, passionné par cette complication nouvelle dans la querelle. Un brave Picard soutient les principes de son compatriote avec plus de chaleur que de talent dans les vers suivants qui décèlent bien l'aversion des esprits pieux pour le théâtre.

« La religion n'a jamais applaudie
Les œuvres de théâtre, aucune comédie
L'Eglise les défend par son autorité
Ce sont des aliments de sale volupté,
Ces spectacles vraiment sont de vaines chimères
Que l'Eglise condamne ainsi que les saints-Pères.
Si la scène en riant peut corriger les mœurs,
Aussi d'une autre part elle infecte les cœurs
Elle entretient le vice, et le rend agréable,
Et si l'on y va juste, on en revient coupable...
Là quiconque l'ignore apprend de la malice,
C'est là que la jeunesse approfondit le vice.
... Aussi M. Gresset digne enfant de l'Eglise
Bien loin d'être blâmé de sa sainte entreprise
Des gens de probité, mérite un bon encens,
Il embrasse en effet le parti du bon sens.
Dans le juste milieu de sa docte carrière,
Il se voit éclairé d'une pure lumière,
Et jusqu'au fond du cœur il se sent pénétré
De l'esprit tout divin, feu céleste et sacré.

1. Collé, *Journal et mémoires*, 1748-1772, éd. H. Bonhomme, Paris 1868, vol. II, mai 1759, pp. 184-185.

Par ce beau sacrifice il lui rend son hommage
Dont il doit résulter un suprême avantage,
Car bien d'autres encor (sic) contrits, édifiés
Par son exemple heureux, seront sanctifiés¹. »

Il venait de tous les côtés des témoignages de la satisfaction du clergé. Un anonyme écrivit une *Lettre à M. Gresset au sujet de celle qu'il a publiée sur la comédie*, « brochure pleine de zèle » et « toute à la louange des sentiments et de la démarche de M. Gresset². » Le P. Berthier ne tarit pas d'éloges. « C'est un monument de la religion, du bon esprit et de l'éloquence de l'auteur, dit-il; c'est un des coups les plus directs et les plus forts qu'on ait jamais portés aux spectacles profanes³. »

Enfin M. Fourneaux, curé de Saint-Brice, lui adressa les vers suivants :

« Quel prodige, en effet, s'opère dans ton âme ?
C'est la divinité qui t'inspire et t'enflamme
Sa lumière sacrée a d'un rayon vainqueur
Eclairé ton esprit et pénétré ton cœur...
Quel exemple pour ceux qui du théâtre épris
Vont lui prostituer leur plume et leurs écrits !
Eblouis comme toi de l'éclat de ses charmes,
Ils doivent imiter tes regrets et tes larmes.
La chute est glorieuse, alors qu'on se repent ;
Des ombres de la mort on sort plus triomphant.
Telle après une éclipse on voit dans la nature
La clarté du soleil plus brillante et plus pure⁴. »

L'éclatante et comme miraculeuse intervention de Gresset venant consommer le témoignage de Rousseau, acheva de restituer au parti catholique quelque chose

1. *Année littéraire*, vol. IV, 30 août 1759 pp. 212-215.

2. Nous n'avons pu retrouver cet écrit. Il est annoncé par le *Journal de Trévoux*, octobre 1759, p. 2656, et nous en citons ci-dessus le compte rendu.

3. *Lettre de M. Gresset...*, 2^e édition, 1759. Introduction, p. 3.

4. *Journal de Verdun*, novembre 1759, pp. 365-366.

de son ancien ascendant dans la querelle. Après une période de stagnation et d'apparente indifférence de sa part, trois défenseurs s'étaient trouvés en moins de trois ans pour soutenir sa cause : Desprez de Boissy, Rousseau et Gresset. Formey avait raison d'écrire ainsi à son correspondant : « La question de l'innocence ou de la réprobation du théâtre a été agitée depuis peu, et presque épuisée par nos meilleurs écrivains. Mais il vient d'arriver un exemple dans ce genre qui ne peut manquer de faire pencher de beaucoup la balance en faveur de la négative. C'est la rétractation publique, le désaveu solennel qu'a fait de ses productions théâtrales, celui de tous nos auteurs qui paraissait le plus irréprochable à cet égard¹. »

Il faut remarquer en outre qu'à cette date l'Eglise ayant rassemblé toutes ses forces pour combattre l'incrédulité, paraissait avoir réussi dans son effort. Dénoncé par l'archevêque en 1758, le livre de l'*Esprit*, témoignage le plus récent de l'esprit philosophique, avait été supprimé le 6 février 1759 par un arrêt du Parlement. A cette occasion Omer Joly de Fleury, avocat général, avait fait une charge à fond contre les philosophes. Un mois plus tard, le 8 mars, un arrêt du Conseil avait retiré le privilège de l'*Encyclopédie*². Or il parut au mois de juin un écrit anonyme intitulé *Lettre d'un ancien officer de la Reine à tous les Français sur les spectacles, avec un Post-scriptum à toutes les Nations*³. Nous n'avons

1. J. Formey, *Lettres sur l'état présent des Sciences et des Mœurs*, vol. II, Lettre XLI, pp. 225-226.

2. Voir pour cette question, J. P. Belin, *Le Mouvement Philosophique de 1748-1789*, Paris, 1913, p. 125.

3. Annoncé par *La Feuille nécessaire*, 18 juin 1759, p. 303.

pu trouver de renseignements sur Trébuchet, auteur selon Barbier, de cet écrit. L'ouvrage donnerait à croire que c'était un prêtre ou tout au moins un esprit plein de zèle pour la religion.

L'objet de Trébuchet en écrivant sa lettre était de profiter de cette défaite momentanée des philosophes pour demander au Gouvernement de consommer son œuvre salulaire en supprimant le théâtre, et pour tourner contre les spectacles le réquisitoire de l'avocat général contre le livre de *L'Esprit*. Sa brochure n'est faite en grande partie que d'expressions émanées des tribunaux et de citations tirées de la Bible. Parlant du livre d'Helvétius, Trébuchet dit : « Mon plaisir extrême n'est si grand pour moi que parce qu'il m'en promet un autre, plus grand cent fois que celui de voir brûler des livres, c'est celui de voir dans peu renverser tous nos théâtres¹. » Pourquoi Trébuchet voulait-il voir l'abolition du théâtre ? Pour deux raisons ; tout d'abord parce que le théâtre était le siège de la Philosophie. « Quoi, s'écrie-t-il, vous voyez qu'on nous arrache d'entre les mains des livres qui nous donnent sourdement des leçons d'irréligion, et vous prétendez qu'on nous laissera des spectacles qui nous donnent publiquement des leçons d'irréligion² »... « une société formée pour entretenir le matérialisme pour détruire la religion, pour... nourrir la corruption des mœurs³, » et il énumère ensuite les dangers insidieux du théâtre. Là, si on ne regarde pas l'existence de Dieu comme problématique

1. *Lettre d'un ancien officier...*, Paris, 1759, p. 4.

2. *Ibid.*, pp. 5.

3. *Ibid.*, pp. 7-8.

« on tourne en ridicule les preuves qu'on en a ». Là on n'énonce les moralités de l'Evangile que pour les rendre méprisables; là on se fait un jeu du dogme des peines d'une autre vie. Là enfin, comme dans *Phèdre* et dans *Œdipe*, on nous apprend que le ciel punit l'homme des péchés qu'il lui fait commettre¹. « O suppôt de Satan, conclut-il, tout à la fois le scandale des Fidèles et l'opprobre de l'Eglise, combien d'entre nous n'en sortiront que pour prêcher avec toi la religion naturelle, le matérialisme, le déisme, ou l'athéisme². »

Répréhensible comme école d'impiété, le théâtre est encore condamné par Trébuchet comme école de mauvaises mœurs. « Qui ne sait, demande-t-il, qu'il est une école... où l'art devance la nature pour faire apprendre aux autres celui de bannir toutes les vertus et d'établir le règne des passions³ », et encore, « o mœurs ! quelle fureur sur nos théâtres à enflammer nos désirs ! Qui nous consolera du malheur d'être dans ces jours si malheureux où un délire cynique met tout en œuvre tragique, comique, dramatique... pour porter le fer et le feu dans nos villages et nos campagnes⁴. » Objectera-t-on que l'intolérance à leur égard est chrétiennement et politiquement un mal ? « Que veut-on dire, s'écrie-t-il, que pendant les quatre à cinq heures que l'on passe dans une loge... on ne fait pas tant de mal que si on était ailleurs à faire pis ? Eh bien soit mais de quel droit le législateur supprimera-t-il les mauvais

1. *Lettre d'un ancien officier...*, p. 10-12.

2. *Ibid.*, p. 13.

3. *Ibid.*, p. 22.

4. *Ibid.*, p. 27.

livres¹? » « O préjugé barbare contre la profession des comédiens que tu es légitime² ! »

Il conclut donc que pour le bien de la patrie il n'y a qu'une solution : l'abolition du théâtre. « Qu'elle tombe pour ne jamais se relever cette grande Babylone, la demeure des démons. Cette hydre à cent têtes occupe cent de nos villes et son haleine empestée fait que la France, notre mère, n'est qu'une plaie de la tête jusqu'aux pieds³ ». Cette décision prise, Trébuchet hésite : « J'ai d'abord condamné le tout au feu, il en est digne, donc il faut l'y jeter⁴ » voilà la conséquence la plus forte qu'on doit déduire de cette lettre. Mais Trébuchet se rend compte de l'impossibilité de détruire un amusement établi depuis si longtemps, et le traité de la réformation du théâtre de Riccoboni, lui suggère un moyen de remédier au mal. « Il est donc réservé à la justice, dit-il, de juger s'il n'est pas plus expédient de châtier simplement cet enfant qui nous est si cher, que de l'écraser tout à fait⁵. » Que le conseil proposé par Riccoboni s'établisse immédiatement en France, qu'il mette en œuvre les règlements indiqués par cet auteur-acteur à l'égard des pièces, et des « lois sévères... sur la conduite des comédiens comme sur leur morale, sur leurs actions, comme sur leurs paroles⁶ », Trébuchet en prévoit une révolution dans les mœurs. « Puisse l'illustre Genevois, conclut-il, n'avoir plus à nous dire

1. *Lettre d'un ancien officier...*, p. 50.

2. *Ibid.*, pp. 41-42.

3. *Ibid.*, p. 32.

4. *Ibid.*, p. 53.

5. *Ibid.*, p. 54.

6. *Ibid.*, p. 77.

« toi douce et modeste vertu, tu restes toujours sans honneur¹. »

Malgré tout ce qu'il renfermait de déclamatoire et d'hyperbolique, l'ouvrage de Trébuchet écrit sous l'influence de Rousseau était très significatif, Trébuchet se rendait compte de la concurrence déjà établie entre le théâtre et la chaire, et du parti que les philosophes tiraient et espéraient tirer du théâtre à l'avenir, dans leur guerre contre les croyances établies. Il s'en tenait, il est vrai, à des termes vagues, ne faisant que deux ou trois références explicites au théâtre contemporain² mais le premier, il osait dénoncer publiquement ce projet conçu par des « déclamateurs dangereux, sans pudeur, et ennemis de l'autorité et du christianisme³ », en réunissant à sa condamnation du théâtre comme école des passions et de mauvaises mœurs, une charge à fond contre le théâtre devenu, sous la pression des philosophes, une école d'irréligion et même d'athéisme. La querelle s'animait et se compliquait en se confondant de plus en plus avec la lutte de l'église contre la secte philosophique.

Vers la fin de l'année il s'éleva pourtant un autre défenseur du théâtre. Dancourt, comédien qui jouait dans les provinces⁴, adressa un ouvrage à Rousseau sous le titre suivant : *L.-II. Dancourt arlequin de Berlin*,

1. *Lettre d'un ancien officier...*, p. 63.

2. Il cite, p. 15, *L'Orphelin de la Chine*, comme pièce qui prêche l'indépendance et le *Festin de St Pierre*, comme un exemple de pièces irréligieuses, p. 10.

3. *Lettre d'un ancien officier*, p. 8.

4. Dancourt devint auteur plus tard et écrivit quelques comédies qui furent jouées sur le Théâtre Italien : par exemple *Les Deux amis*, 1760. *Esope à Cythère*, 1766.

à *M J.-J. Rousseau citoyen de Genève*¹. Son écrit supérieur à celui de Marmontel par sa logique serrée et par ses raisonnements, n'ajoutait rien à la thèse générale soutenue déjà par de si nombreux écrivains. Nous n'en citerons que l'essentiel. Dancourt y traite trois questions, celle du théâtre, celle des femmes et celle des acteurs. Sur la question du théâtre et de ses effets moraux, il réitère à peu de chose près tous les arguments déjà rabattus. Sa thèse générale peut donc être résumée en peu de mots.

Le théâtre qui a été adopté en France pour contribuer à l'éducation de la jeunesse, pour occuper et distraire l'oisiveté des libertins, pour procurer un amusement honnête à des gens sages — cet ordre est significatif — « peut se glorifier, d'être devenu un spectacle digne de tous les hommes », puisqu'en attaquant les vices communs à tout le monde « il a acquis le degré de perfection qui le rend utile à tous »². Il fait bien de suivre et d'embellir les mœurs, c'est-à-dire de rendre un peuple farouche généreux, un peuple badin, spirituel, et « c'est par l'agrément que le spectacle unit à la morale qu'il fait quelquefois dans le cœur des hommes, une réformation que la religion ni la philosophie n'ont pu faire. C'est un troisième moyen d'instruire les hommes et de les corriger, que la Providence a peut-être voulu ajouter aux deux premiers pour aider les hommes à se rendre dignes de sa miséricorde, et qui sera aussi respectable que les autres, quand on l'aura purgé de... quelques abus qui

1. Annoncé par Grimm, *Correspondance littéraire*. Vol. IV, 1^{er} décembre 1759, p. 163.

2. *L. H. Dancourt*, p. 9.

marchent encore à sa suite¹. » Dancourt appuie cette assertion hardie par des arguments tirés de la nature de l'art dramatique. Il répète que la tragédie éveille l'amour de la vertu dans les cœurs « J'ai vu tel jeune homme que les exhortations de son père ne pouvaient rappeler de son égarement, laisser couler des pleurs lorsque dans l'*Enfant prodigue*, Euphémon embrasse son fils repentant². » Il soutient en même temps qu'en violant la règle de faire triompher la vertu, les poètes rendent « leur personnage si odieux qu'il résulte de la félicité, une horreur plus vive pour les crimes qui la lui ont procurée³. »

Sur la comédie Dancourt est d'accord avec Laval. Il soutient avec lui qu'en attaquant les ridicules Molière a attaqué les vices, parce que « les vices sont les sources des ridicules⁴. » Il n'y a rien d'original dans ses aperçus si l'on excepte que là où Marmontel, Laval, et d'Alembert s'accordaient avec Rousseau pour condamner l'immoralité des pièces de Dancourt et de Regnard, il a vu que *Le Légataire* est « une farce surchargée de traits si burlesques qu'on ne pense pas à en tirer la morale qui en résulte⁵ ».

Venant à la question des acteurs, Dancourt s'étend longuement sur leur défense. Il parle d'après une longue expérience, et il a une candeur d'expression qui charme et qui séduit. Cinq obstacles s'opposent, dit-il, à la pureté des mœurs de cette profession. Les acteurs ne sont pas

1. *L. H. Dancourt*, p. 31-32.

2. *Ibid.*, pp. 65.

3. *Ibid.*, p. 75.

4. *Ibid.*, p. 102.

5. *Ibid.*, p. 116.

qu'un membre de cette assemblée vînt réclamer en faveur d'une classe trop longtemps opprimée. Les comédiens mériteront davantage l'estime publique, quand un absurde préjugé ne s'opposera plus à ce qu'ils l'obtiennent¹ ».

Ajournée par suite d'une longue dispute sur les juifs, la discussion fut reprise la veille de Noël de façon inattendue. Une lettre arriva de la Comédie Française. Depuis qu'ils savaient que l'Assemblée s'occupait enfin de leur état, les acteurs ne vivaient plus d'inquiétude. Si le gouvernement refusait de reconnaître leur éligibilité, cela équivalait à une confirmation du préjugé qui les plaçait parmi les infâmes. Sans délai, ils lui écrivirent la lettre suivante, que le président de l'Assemblée lut au début de la séance du 24 décembre.

Paris, ce 24 décembre 1789.

Monseigneur,

Les comédiens français ordinaires du roi, occupant le théâtre de la Nation, organes et dépositaires des chefs-d'œuvre dramatiques qui sont l'ornement et l'honneur de la scène française, osent vous supplier de vouloir bien calmer leur inquiétude.

Instruits par la voix publique qu'il a été élevé dans quelques opinions prononcées dans l'Assemblée nationale, des doutes sur la légitimité de leur état, ils vous supplient, Monseigneur, de vouloir bien les instruire si l'Assemblée a décrété quelque chose sur cet objet, et si elle a déclaré leur état incompatible avec l'admission aux emplois et la participation aux droits de citoyen. Des hommes honnêtes peuvent braver un préjugé que la loi désavoue, mais personne ne peut braver un décret, ni même le silence de l'Assemblée nationale sur son état.

1. *Archives parlementaires*, 1^{re} série, vol. X, p. 757.

Les comédiens français dont vous avez daigné agréer l'hommage et le don patriotique, vous réitèrent, Monseigneur, et à l'auguste Assemblée, le vœu le plus formel de n'employer jamais leurs talents que d'une manière digne de citoyens français, et ils s'estimeraient heureux si la législation réformant les abus qui peuvent s'être glissés sur le théâtre, daignait se servir d'un instrument d'influence sur les mœurs et sur l'opinion publique. Nous sommes, etc...

Signé : Dazincourt ¹.

La lecture de cette lettre indigna l'abbé Maury qui se plaignit de la liberté prise par les comédiens comme de la « dernière indécence² » et dut être rappelé à l'ordre au milieu d'un orage de désapprobation.

Lorsqu'enfin le calme fut rétabli, M. Briois de Beaumetz prit la parole. Il fut d'avis qu'il serait judicieux d'ajourner la question des juifs, mais il demanda une décision en faveur des acteurs. « Ils sont Français, ils sont citoyens, ils sont hommes, s'écria-t-il; ils travaillent autant que nous à la régénération des mœurs en donnant aux peuples des plaisirs doux. une morale encore plus douce. Je ne connais point de lois qui aient déclaré les comédiens infâmes; ils sont flétris par le préjugé, et ce préjugé qui les flétrit fut l'enfant de la superstition. Mais le règne de la superstition est passé. Le Français a besoin de plaisirs, il est juste qu'il puisse estimer ceux qui font ses plaisirs³. » Tout en se faisant avocat de l'utilité du théâtre, M. de Beaumetz savait bien qu'on pouvait lui opposer l'autorité de Rousseau, aussi termina-t-il son discours en démontrant l'impossibilité

1. *Archives parlementaires*, 1^{re} série, vol. X, p. 776.

2. *Ibid.*, p. 776.

3. *Ibid.*, p. 781.

d'appliquer à la France la proscription prononcée par Rousseau contre l'établissement d'un théâtre à Genève, « Peut-être, dit-il, un jour devrez-vous détruire ces petits théâtres trop nombreux à Paris qui rapprochent le peuple de la corruption en l'éloignant des ateliers publics. Cette destruction et votre décret feront des théâtres français, des écoles utiles où nous nous instruirons d'autant mieux que nous en estimerons les auteurs et les acteurs¹. »

Son discours obtint les plus vifs applaudissements, mais il mit sur les rangs un autre orateur. Voyant l'incertitude des républicains hésitant devant l'une des conséquences de la déclaration des droits, le marquis de Lezay Marnézia essaya de les embarrasser dans leurs principes, en leur rappelant l'opinion de leur maître Rousseau cité par le dernier membre. Voici ce qu'il dit en effet : « Tous les membres de cette assemblée semblent avoir pris pour guide dans leurs différentes opinions l'auteur immortel du *Contrat social*. Mais, Messieurs, Rousseau n'est pas tout entier dans ce livre. Lisez sa lettre sur les spectacles, sur la question qui vous occupe. Vous y verrez ce qu'il pense des comédiens, et peut-être alors sentirez-vous que vous ne devez pas leur accorder le droit de siéger dans vos assemblées administratives². »

Dans la confusion générale qui suivit ce discours, Mirabeau lui-même crut devoir plaider la cause des acteurs compromise par l'autorité de Rousseau. S'associant à la réplique de M. de Beaumetz, il tira parti de

1. *Archives parlementaires*, 1^{re} série, vol. XL, p. 781.

2. *Ibid.*, p. 781.

la non-existence d'une loi contre les acteurs, puis il continua ainsi : « Aujourd'hui même, Messieurs, il est des provinces françaises qui déjà ont secoué le préjugé que nous devons abolir, et la preuve en est que les pouvoirs d'un de nos collègues, député de Metz, sont signés de deux comédiens. Il serait donc absurde, impolitique même, de refuser aux comédiens le titre de citoyens que la nation leur défère avant nous, et auquel ils ont d'autant plus de droits qu'il est peut-être vrai qu'ils n'ont jamais mérité d'en être dépouillés¹. »

Le poids de sa parole, et de son influence puissante emporta la balance; ses conclusions furent adoptées, et il fut décidé qu'à l'avenir les acteurs jouiraient de tous les droits des citoyens, et qu'ils seraient admissibles à tous les emplois civils et militaires. Voici le texte de ce décret.

« L'Assemblée nationale décrète : 1^o que les non-catholiques qui auront d'ailleurs rempli toutes les conditions prescrites dans ses précédents décrets pour être électeurs et éligibles, pourront être élus dans tous les degrés d'administration sans exception; 2^o que les non-catholiques sont capables de tous les emplois civils et militaires comme les autres citoyens, sans entendre rien préjuger relativement à l'éligibilité d'aucun citoyen, d'autres motifs d'exclusion que ceux qui résultent des décrets constitutionnels². »

Ainsi la prédication philosophique triompha sous la pression de l'esprit révolutionnaire, et ce qui en 1787

1. *Archives parlementaires*, vol. X, p. 782.

2. *ibid.*

paraissait encore une vague possibilité qu'accomplirait insensiblement l'évolution du temps, devint en un jour un fait reconnu par le gouvernement. Les acteurs rentrèrent dans le sein de la société, et acquirent tous les privilèges de citoyens qui avaient été impitoyablement refusés aux plus illustres d'entre eux, à une Lecouvreur, à une Clairon, à une Dumesnil, à un Lekain.

Nous touchons ici au terme de nos recherches, mais nous ne voulons point quitter l'histoire de la controverse sur le théâtre et les acteurs au XVIII^e siècle, sans dire un mot de l'accueil fait à cet édit.

Une grande partie de la presse avait soutenu les acteurs. Pour un journaliste qui se plaignait de voir « le législateur occuper deux journées entières à des questions de cette nature, au milieu de travaux immenses... dont personne ne prévoit le terme¹ », combien d'autres accueillirent avec enthousiasme les discussions de l'assemblée ! « En vain dira-t-on, remarquait Beaulieu, rédacteur des *Nouvelles de Paris*, que la loi doit ménager l'opinion ; si l'opinion est une erreur, la loi doit la détruire². » Le *Journal de Paris* s'efforçait même de faire voir que la question des acteurs offrait « plus de mouvement à l'éloquence que de difficulté à la discussion » puisqu'il ne s'agissait que de porter dans les lois des « vérités... dès longtemps trouvées³ ».

D'autres journalistes prirent fait et cause pour les acteurs, et consacrèrent quelques lignes dans leurs feuilles

1. *Mercuré historique et politique de Bruxelles* janvier 1790, p. 53.

2. *Nouvelles de Paris* faisant suite à celles de *Versailles*, 24 décembre 1789, p. 6.

3. *Le Journal de Paris*, n° 356, 22 décembre 1789, p. 1671.

à plaider pour leur émancipation. Ainsi l'auteur des *Sottises de la Semaine* faisait voir l'injustice de flétrir des hommes dont la société ne pouvait se dispenser. « Si le gouvernement approuve et soutient les spectacles, disait-il, si en bonne politique ils sont regardés comme indispensablement nécessaires, pourquoi affliger du mépris public une classe d'hommes utiles et qui tend à l'intérêt général¹ ? » Mais après Mirabeau qui développa son discours dans le quatre-vingt-troisième numéro du *Courrier de Province*, le défenseur le plus véhément des acteurs fut Marat. Cet ultra-révolutionnaire déclama violemment contre le préjugé qui s'opposait à l'émancipation des acteurs, et ne craignit nullement de dénoncer les mœurs de la cour dans son désir de disculper les comédiens. « La question agitée sur leur compte ne prouve autre chose, dit-il, que la barbarie de nos préjugés. On leur reproche l'irrégularité de leurs mœurs; ce reproche est risible quand on examine celles de leurs censeurs... Sans rien outrer, nous ne craignons pas d'avancer que leurs mœurs sont celles du siècle. L'acteur le moins rangé vaut bien à cet égard un courtisan, et l'actrice la plus galante vaut bien une catin de la cour... Serons-nous toujours barbares? Serons-nous donc toujours des enfants? de sots préjugés seront-ils toujours la règle de nos discours?² »

Le décret du 24 décembre fut donc reçu avec les plus grands applaudissements de la presse, et un journaliste se fit l'interprète de la satisfaction de tous ses

1. *Sottises de la semaine*, n° 3, 1789, p. 4.

2. *L'Ami du peuple*, n° 77, 25 décembre 1789, pp. 7-8.

collègues en s'écriant : « Ainsi cette opération malheureusement trop célèbre de notre ancien gouvernement vient de disparaître, et l'Assemblée Nationale a effacé par un seul de ses décrets, un siècle de honte que le fanatisme et la superstition avaient imprimé sur la législation française¹. »

Ces mots, qui rendent bien l'attitude de la presse à l'annonce du décret en faveur des acteurs, montrent la faveur générale avec laquelle il fut accueilli à Paris par le public révolutionnaire. Une fois libres, les acteurs prouvèrent leur reconnaissance par le zèle avec lequel ils s'acquittèrent de leurs devoirs civils et militaires. Quelques-uns étant élus fonctionnaires publics, ne s'occupèrent que fort peu de leur état de comédien, et il arriva souvent au régisseur d'être obligé de venir s'excuser d'un retard dans les termes que voici : « Notre camarade X.... est deserviceauprèsdugénéral Henriot.. Notre camarade XX. est au comité de sûreté générale pour l'intérêt de la république », et le parterre attendait avec patience que ces magistrats voulussent bien venir l'amuser². » Plusieurs sociétés révolutionnaires, en particulier celle des Amis de la Constitution, s'ouvrirent aux comédiens, et l'enthousiasme populaire donna même lieu à une manifestation publique. Dans une revue en vers intitulée *Le Journaliste des Ombres ou Momus aux Champs-Élysées*, que le Chevalier Jean Aude donna au théâtre de la Nation le 15 juillet, il n'eut garde d'ou-

1. *Le Point du jour*, n° 169, 25 décembre 1789, p. 240.

2. Voir Etienne et Martainville, *Le Théâtre français pendant la Révolution*, 1789-1799. Paris, 1802, vol. III, pp. 140-141.

blier le décret de l'Assemblée. Momus distribuait dans l'autre monde les journaux qui contenaient les grandes nouvelles de la Révolution. Lekain et Adrienne Lecouvreur apprenaient la réhabilitation des acteurs aux vifs applaudissements de la salle, qui éclata surtout en bravos frénétiques à ces vers adressés à Lekain par un Voltaire réjoui :

« Je veux lui présenter ces titres de noblesse,
S'il eût vécu plus tard il mourait citoyen
Grâces à la Philosophie¹ ».

Il y avait cependant des exceptions significatives, et si les âmes ardentes entraînées par l'élan populaire en faveur du redressement des injustices et de l'établissement des principes humanitaires, accueillirent le nouvel édit avec empressement, il s'éleva dès le lendemain du débat, des protestations énergiques. Le 18 décembre 1789, on discutait chez le libraire Senne, au Palais Royal, le droit des acteurs aux grades de la Garde parisienne. Un vieux Chevalier de Saint-Louis s'opposa formellement à leur admission, en disant que la déclaration des droits ne pouvait s'appliquer à cette profession. Voici comment il s'expliqua : « Vous allez, dit-il, chez votre cordonnier, chez votre tailleur, vous leur demandez des ouvrages de leur profession; pouvez-vous les forcer de vous satisfaire? Non ! Vous allez à la comédie. Un acteur vous déplaît; vous le sifflez. A-t-il le droit de vous le rendre? Non. En se présentant devant vous, que fait-il? Une révérence du côté du roi, une révérence

1. *Le Journaliste des Ombres*, 1790, acte I sc IX, p. 30.

du côté de la reine, et une révérence à MM. du Parterre. Là, la tête baissée... il attend... que vous daigniez lui dicter vos lois. Il les reçoit sans oser répliquer, il vous promet au nom de ses camarades de faire tout ce qui est en eux pour vous contenter... Un tel homme est-il votre égal? Non, très certainement. Eh bien, Monsieur, voilà l'explication de mes trois révérences. Pensez-vous que l'individu qui est forcé de les faire, et de venir au premier caprice du public s'humilier à ce point, soit bien fondé à prétendre aux droits de citoyen¹? » Le vieux préjugé reparaissait tout aussi fort que jamais dans ce vieux chevalier !

Six jours plus tard, la réhabilitation des acteurs eut lieu. On comprend avec quelle aigreur il prononça alors : « Je ne doute point maintenant, que les comédiens ne soient un jour maires de Paris. J'avoue que je rirais bien de voir le matin Dazincourt porter au roi un décret à sanctionner, et le soir, amuser les bons Parisiens par les facéties de Figaro². »

Le Chevalier de Saint-Louis représentait bon nombre de citoyens qui, dans leur for intérieur, ne regardaient pas moins les acteurs comme infâmes, malgré la loi. L'un d'entre eux écrivit un pamphlet vigoureux contre l'édit rendu le 24 décembre. Dans cette facétie mordante intitulée *Evénements remarquables et intéressants à l'occasion des Décrets de l'Auguste Assemblée Nationale concernant l'éligibilité de MM. les Comédiens, le Bour-*

1. *L'homme aux Trois révérences ou le Comédien remis à sa place Etrennes à ces Messieurs pour l'année 1790 par un neveu de M. l'abbé Maury* S. l. n. d., pp. 5-7 (par Olivier du Croisi). (Barbier).

2. *L'homme aux trois révérences...*, pp. 12-13.

reau et les Juifs, il supposait une discussion à la Chambre entre Rousseau « citoyen de Genève et député de la Vallée de Montmorency », et Mirabeau, au sujet des acteurs. Rousseau reprochait aux orateurs d'avoir trop étendu ses principes, et d'avoir risqué ainsi de commettre les plus grandes erreurs. Il répétait mot à mot les arguments qu'il avait employés contre les acteurs dans sa *Lettre à d'Alembert*, et ne s'arrêtait que lorsque Mirabeau « l'ayant poussé rudement » lui dit : « Tais-toi, Jean-Jacques, je veux parler », et dénonça devant l'assemblée les opinions de « ce vieux radoteur ». Cette prosopopée, qui résumait nettement l'opinion de ceux qui s'opposaient à l'émancipation des acteurs, était le prélude de la satire amusante dans laquelle l'auteur cinglait le gouvernement sans merci. Il y décrivait ainsi la réception du décret en France : « On sait assez que ces lois reçues avec amour, avec respect, furent exécutées dans toutes les villes du royaume sans embarras, sans murmure, tant le pouvoir de la vérité est grand. On vit à la voix de nos décrets ravissants, toutes les pierres de l'immense édifice de la France s'arranger d'elles-mêmes en cadence et en dansant. Mais ce qu'on ne sait pas assez, c'est l'exemple à jamais mémorable de patriotisme et de justice, donné par les habitants de la ville de Na... en Bret..¹. » Et il racontait comment les citoyens de cette ville prouvèrent leur « estime » leur « amour » pour les acteurs, en les élisant aux of-

1. *Événements remarquables et intéressants à l'occasion des décrets de l'auguste Assemblée nationale concernant l'éligibilité de MM. les Comédiens, le Bourreau et les Juifs*, 1790, s. l., p. 15.

fices municipaux. Nous citons quelques extraits du résultat des élections consulaires, tel qu'il le donnait.

« *Maire* : M. Crispin, jeune homme d'environ trente ans, acteur parfait; une pantomime variée, souple... geste animé, gaieté charmante.. Ce sera un merveilleux maire.

Procureur syndic : M. Scapin. On ne vit jamais une telle science de plier et déplier sa physionomie; un air de quiétude enveloppé dans son manteau, et pendant ce temps ses mains trottent et se fourrent partout. Excellent procureur syndic.

Membres du Bureau de la Municipalité :

M. Cassandre : Il a le ridicule d'être toujours amoureux à son âge mais cela prouve... une belle âme... sujet précieux pour une municipalité.

M. Lisimond : Vieillard charmant, buvant bien, grondant bien, encore très vert.

Membres du Conseil :

M. Figaro : Elève de M. Beaumarchais. Cela dit tout : par le maître le disciple est jugé.

M. Frontin : Trésorier : La pauvreté lui a servi de recommandation.

M. Lumignon : Secrétaire greffier, Moucheur de la Comédie. Homme lumineux¹, » etc., etc.

A la suite de l'élection, la troupe donne une représentation gratuite, mais le maire y parlant trop bas, est rappelé à son devoir par un membre de l'auditoire.

1. *Evénements remarquables...*, p. 17-20.

Le maire, furieux, répond aussitôt : « Si vous ordonnez au comédien de parler plus haut, le maire vous ordonne de parler plus bas. » Là-dessus toute l'assemblée s'émeut, et l'ordre est rétabli seulement lorsque le maire fait l'annonce suivante : « Je vous avertis que j'écirai à M. le comte de Mirabeau... mon confrère... Il nous protège, et l'on sait sa puissance¹. » Le parterre éclate de rire. « Depuis ce moment, conclut le satirique, le corps municipal continue ses nouvelles fonctions avec l'entière approbation et la plus haute estime du public, partagé entre l'hôtel de ville le matin, et la comédie le soir. et nous bénissons l'Assemblée nationale qui a connu le fin des choses, qui a su tirer à pleins seaux la vérité de son puits². »

Nous avons cité cette spirituelle satire non pas parce qu'elle attaque le gouvernement, mais parce qu'elle prouve que le vieux préjugé subsistait encore parmi le public révolutionnaire. Les esprits les plus ardents-pouvaient bien acclamer le nouvel édit; au fond l'opinion n'avait point changé. Nous trouvons la confirmation de ce fait en 1793 dans la réédition du livre de Laya sous le titre d'*Almanach sur l'état des Comédiens en France*. Pour qu'on se rende compte de la signification de cette publication venant trois ans après la réhabilitation des acteurs, il suffit de rappeler que le but de cet ouvrage fut de réagir contre l'influence de Rousseau. Veut-on des preuves encore plus convaincantes? Voici le cas déjà cité du jeune parisien Paccard qui se fit

1. *Evénements remarquables...*, p. 25.

2. *Ibid.*, pp. 25-26.

acteur vers 1795. Sa décision souleva dans sa famille une consternation pareille à celle qui désola en 1771 les parents de Dazincourt. Mieux encore, quelques années plus tard, ce même garçon demandait en mariage une fille de marchands. Lorsque la tante de celle-ci apprit que son futur gendre était acteur, il ne fut plus question de mariage. « Comédien ! comédien ! oh, grand Dieu, quel état ! s'écria-t-elle, peut-on être comédien ? »¹ Cette expérience inspira au jeune acteur des réflexions que nous citons ici pour leur signification profonde : « La haine ou plutôt le mépris pour les comédiens, est arrivée jusque sous le chaume ; que sera-ce si je consulte des nobles, des prêtres, des bourgeois ? Tous seront d'accord avec la vieille, et ceux d'entre eux qui fréquentent le théâtre, n'en sont point pour cela plus portés à estimer la profession de comédien. Ma mère, si bonne, si tendre, pleure peut-être en ce moment en se disant : Que je suis malheureuse ! J'ai un fils comédien² ! »

La Révolution fit ce qu'elle put pour les acteurs. Après les avoir élevés au rang de citoyens, elle soulagea encore leur situation en instituant le mariage civil en 1790. La police des cimetières ayant été enlevée au clergé en même temps que les registres du mariage, la question de sépulture se trouvait résolue pour eux de même façon que celle du mariage. La Convention allait faire plus même que l'Assemblée Nationale, en ouvrant aux acteurs les portes de l'Institut. Ainsi Molé, Pré-

1. *Mémoires et confessions d'un Comédien*, par J.-E. Paccard, Paris, 1839, p. 310.

2. *Ibid.*, p. 314.

ville, Monvel, et Grandmesnil furent nommés membres titulaires de la section des beaux arts.

Malgré tout cela, la Révolution ne réussit pas à détruire le préjugé qui flétrissait les comédiens. Les lois ne détruisent pas d'un seul coup l'opinion publique, et en dépit du fait accompli, la profession d'acteur devait rester longtemps encore entachée dans l'opinion, et méprisée par le gros du public. Napoléon dut ménager sur ce point l'opinion et ses préventions encore tenaces. Il refusa la Légion d'honneur à Talma qu'il admirait beaucoup pourtant, et qu'il honorait de son amitié. Ce ne sera que la troisième république qui décorera des acteurs.

En quête de renseignements sur la portée et l'influence du décret du 24 décembre 1789, nous nous sommes laissée entraîner au delà des bornes que nous nous étions tracées. Revenant donc à cette loi qui fait époque dans l'histoire du théâtre, nous sommes forcée, malgré la faveur publique qui l'accueillit, de conclure qu'elle devança l'opinion. Les acteurs bénéficièrent de l'enthousiasme aveugle des premiers révolutionnaires déterminés à redresser tous les maux existants. Cette loi n'était pas le dénouement naturel d'un mouvement progressif en faveur de la réhabilitation des acteurs ; les auteurs entre 1785 et 1789 n'osaient pas espérer que leur génération vît affranchir cette profession. Elle était, il est vrai, le résultat des revendications nombreuses des partisans des acteurs et du théâtre, et le fruit de la philosophie humanitaire voltairienne, mais grâce en partie à l'influence de Rousseau sur la pensée de son siècle, elle était un fruit forcé et prématuré.

CONCLUSION

L'histoire de la controverse sur la moralité du théâtre entre 1754 et la Révolution, nous paraît prouver tout d'abord ce qu'on a eu souvent à remarquer à propos d'autres problèmes : que l'on peut demander au xviii^e siècle tout ce que l'on voudra, sauf de surpasser le siècle précédent en psychologie et en valeur morale. Le xviii^e siècle a beaucoup fait pour émanciper l'homme, mais il ne l'a pas aussi bien connu que ce xvii^e siècle dont il a répudié maintes idées.

La querelle violente suscitée par Rousseau, marque le point de départ de la controverse dans la deuxième partie du siècle. Durant cette discussion l'élite intellectuelle du xviii^e siècle a apporté sa contribution à la défense du théâtre et des acteurs. On peut donc estimer d'après cette contribution, ce qu'a donné le siècle entier à la controverse théâtrale.

Lorsque Rousseau condamne de façon si éclatante les représentations dramatiques, c'est bien de son ancien protestantisme genevois, hérité comme malgré lui, qu'il s'inspire. Seulement il ne le sait pas, ou ne veut pas se l'avouer. Lui ne fait nullement cause commune avec les prédicateurs. Il parle au nom d'une morale fonciè-

rement opposée à la morale chrétienne : la croyance à la bonté de la nature humaine, et par là il fait passer la querelle du domaine de la théologie à celui de la philosophie.

Sa dialectique impitoyablement logique, son analyse pénétrante de l'homme en quête du seul plaisir, rencontrent en maints endroits la thèse catholique. Au fond, sa lettre ne fait que reprendre les arguments traditionnels, mais d'un point de vue entièrement laïque.

Voilà pourquoi elle soulève la querelle si retentissante dont nous avons pu suivre de près les nombreuses péripéties, et qui, par son éclat, ressemble à la querelle de Bossuet et Caffaro en 1694. La comparaison s'arrête pourtant là, car entre ces deux polémiques, l'une toute dogmatique, l'autre purement laïque, on ne saurait faire de rapprochements. Ce qui mérite d'être noté c'est qu'en se laicisant, la controverse a dégénéré en une guerre de mots, en des arguties de forme et non de fond. Les vrais principes sont délaissés par les partisans du théâtre qui font semblant d'ignorer l'existence d'une morale ascétique, et s'attachent uniquement à défendre l'influence du théâtre sur les mœurs, contestée par Rousseau. Marmontel, d'Alembert et les autres antagonistes de Rousseau, ne prouvent nullement que le théâtre peut ne pas être dangereux. Ils tirent des pièces condamnées par Rousseau, des leçons des plus édifiantes, des moralités des plus profondes, et croient ainsi avoir disculpé l'art dramatique devant leur adversaire. Comme à tout prendre, il y a peu d'arguments à

la disposition de l'esprit humain pour défrayer les discussions de ce monde ! Tout ce que font les ennemis de Rousseau, c'est de développer et pousser jusqu'au bout de leurs conséquences, des théories émises sur la valeur morale du théâtre pendant la querelle des anciens et des modernes, et qui depuis avaient gagné du terrain. A ce propos, nous signalons de nouveau ce que nous avons déjà remarqué à plusieurs reprises au cours de notre enquête : la deuxième partie du « siècle de la raison » n'a rien ajouté d'essentiel à la somme d'idées apportées pour et contre le théâtre depuis l'antiquité. Elle prouve une fois de plus que l'homme joue toujours la même pièce; les gestes seuls sont différents.

Toutefois, la controverse dans la deuxième partie du XVIII^e siècle a une signification et un intérêt des plus profonds. Pour être sortie du domaine de la théologie, elle n'en est devenue que plus complexe et plus violente.

La querelle suscitée par Rousseau révèle avant tout l'évolution profonde accomplie par la morale depuis le XVII^e siècle. Tandis que la dispute en 1694 s'était poursuivie autour du dogme catholique, entre 1758 et 1761 la polémique se poursuit indépendamment de l'autorité de l'Eglise. Pour les partisans du théâtre, à plus forte raison pour les philosophes, la morale catholique n'existe pas. Ils considèrent le théâtre en lui-même et dans ses rapports avec la société, et l'on n'a qu'à se rappeler les idées hardies émises par Marmontel, Laval, et Nolinovs de Saint-Cyr en particulier, à l'égard des effets produits par la représentation de l'amour au théâtre, pour se

rendre compte de l'abîme qui sépare cette polémique de celle de 1694.

Si la rétractation de Gresset fait scandale, si les philosophes poussent les hauts cris, ridiculisent cette conversion, et l'attribuent à des motifs intéressés, c'est parce qu'ils savent bien qu'elle va directement contre leurs principes. Ils se rendent compte que cette confession éloquente, destinée à montrer l'irréductible incompatibilité entre le théâtre et l'Eglise ou la morale, donne mieux que tous les traités faits ou à faire, un démenti formel à leurs arguments.

Or, c'est à partir de ce moment que la controverse prend une allure différente, et un intérêt plus pressant. Après tant d'ouvrages écrits en faveur du théâtre, ouvrages dans lesquels on ne tient pas compte de la morale et de l'autorité de l'Eglise, le parti catholique semble s'être aperçu brusquement des progrès énormes faits par la prédication philosophique sur la pensée contemporaine. L'étonnante hardiesse du livre *De l'Esprit* a dû contribuer à lui ouvrir les yeux. Quoiqu'il en soit, après s'être retiré de la querelle pendant quelque temps, le parti catholique y revient dans un effort désespéré pour défendre l'autorité de l'église manifestement diminuée. Trébuchet et Secousse se rendent compte qu'il y va de l'existence même de la foi catholique, et ils dénoncent hautement le théâtre comme chaire d'irréligion et de philosophie. Dès ce moment, la polémique sur le théâtre se confond avec le drame qui a agité les esprits entre 1750 et 1770 : la lutte à outrance des philosophes contre la morale et l'autorité

de l'Eglise. Ce rapport dont on n'a pas, croyons-nous, signalé l'existence jusqu'ici, est des plus étroits, et donne à la querelle sur le théâtre au xviii^e siècle, une signification toute particulière, et une intensité dont on ne trouve pas d'égal dans l'histoire antérieure de la controverse.

Pourtant, c'est à partir de 1760 seulement que cette liaison s'accuse dans toute son importance. L'ouvrage de La Mothe est pour la controverse au xviii^e siècle ce que fut *Tartuffe* un siècle plus tôt. Comme *Tartuffe* ranima l'opposition catholique en 1667, de même en 1761 les *Libertés de la France* met le clergé et les philosophes aux prises. Dès lors la lutte est ouverte. Attaqué sur un point précis de sa doctrine, l'excommunication des acteurs, le clergé comprend à n'en plus douter que l'attaque, encouragée et soutenue par Voltaire, fait partie de la guerre que ce chef des philosophes mène contre l'infâme, et il sévit alors plus rigoureusement que jamais.

Dans la querelle qui s'engage autour du livre de La Mothe, la question du théâtre ne joue qu'un rôle apparent. C'est une guerre ouverte entre clergé et philosophes. Si le clergé lutte avec tant d'ardeur, si l'un après l'autre le P. Joly, le P. Richard, et l'abbé de la Tour entrent en lice, ce n'est pas seulement pour défendre la doctrine catholique, c'est bien pour sauver cette doctrine, voire même toute la foi catholique, de l'invasion du rationalisme. Voilà ce qui explique le caractère à la fois dogmatique et militant de leurs manifestes écrits pour affermir l'autorité chancelante de l'Eglise,

et pour dénoncer le théâtre comme instrument de propagande philosophique.

Entre 1760 et 1770, la polémique contre le théâtre marque une des phases du dernier effort fait par l'Eglise pour reprendre sa puissance morale et son influence sociale contre lesquelles tous les philosophes en ligue livrent bataille. Cette polémique a été marquée, nous l'avons vu, par maints incidents pénibles, par la radiation de La Mothe, par la punition exemplaire du curé qui célèbre une messe pour Crébillon devant les acteurs de Paris, par la suppression de la pension due au censeur Marin, enfin par l'interdiction prononcée contre le prêtre qui bénit le mariage de Molé et de Mlle d'Epinaï. Tous ces actes bien qu'arbitraires et même injustes si l'on veut, sont la réponse directe faite aux attaques des philosophes, par un clergé exaspéré des coups qu'on lui porte de tous côtés.

En défendant le théâtre et les acteurs, les philosophes ont empiré l'état de cette profession, et poussé l'Eglise dans la voie du rigorisme. Armée d'une sévérité nouvelle contre le théâtre et les comédiens, elle l'a exercée comme on a pu le voir, sans rien en rabattre jusqu'à la Révolution. La Révolution même ne l'a point fait céder. Après le Concordat, remettant en vigueur ses anathèmes contre les acteurs, elle a été la cause de bien des scandales¹, et elle a maintenu sa sévérité intacte pendant toute la première partie du XIX^e siècle.

1. A la mort de Mlle Raucourt, en 1815, le roi fut obligé d'envoyer son aumônier pour dire les prières refusées par les curés. Par là, il empêcha la démonstration publique de devenir un massacre.

cle. C'est seulement vers 1849 qu'elle a commencé à se rendre au mouvement des idées. Le Concile de Soissons tenu cette année-là, a relevé les acteurs de l'excommunication, et sa décision, reconnue en 1850 par la congrégation du Concile de Trente, et adoptée par plusieurs provinces ecclésiastiques, a gagné journellement du terrain jusqu'en 1870. Avec l'abandon par l'Eglise des théories gallicanes, l'admission des comédiens aux sacrements n'a plus fait de difficulté, et du point de vue religieux ils sont rentrés dans le droit commun.

Notons la date tardive de cette décision. Les philosophes du XVIII^e siècle en sont en grande partie responsables. En attaquant l'Eglise au sujet du théâtre et des acteurs, ils l'ont forcée d'affermir son autorité, et de revendiquer ses droits comme jamais elle ne l'avait fait depuis 1694. Revenue un siècle en arrière, il lui a fallu un siècle pour prendre une attitude plus large et plus conciliante et pour secouer ses anciennes préventions accentuées par l'intervention agressive des philosophes.

Si donc l'histoire de la controverse sur le théâtre dans cette période du XVIII^e siècle n'apporte pas d'arguments bien nouveaux, elle montre un aspect de la guerre entre l'Eglise et les philosophes, et témoigne dans quelle mesure elle fut méthodique et prompte à saisir la moindre occasion de polémique.

Mais à cela ne se borne pas son intérêt. Cette période de la controverse fait voir d'un bout à l'autre, l'influence de Rousseau sur la pensée de son temps. C'est

lui qui a ranimé la querelle, tout le monde le sait. Ce que l'on sait moins, c'est qu'il l'a dominée en maître jusqu'à la Révolution. Voilà ce qui ressort nettement de notre enquête.

L'influence de Rousseau est d'autant plus remarquable qu'elle s'est manifestée également dans la controverse sur le théâtre, et dans la discussion au sujet de la condition sociale des acteurs. En condamnant le théâtre comme dangereux en lui-même, Rousseau tire ses meilleurs arguments de l'examen des genres établis. Or les partisans du théâtre, forcés de discuter la valeur morale des pièces de Corneille, de Racine de Molière, et des auteurs contemporains, tels Crébillon et Voltaire, répètent avec une force et une insistance qui ne s'expliquent que par l'importance des circonstances, que la tragédie et la comédie sont utiles et morales. L'opinion unanime des ennemis de Rousseau accorde à la tragédie une action salutaire. En représentant les actions atroces et les crimes affreux qui sont la suite des passions déréglées, elle excite et stimule dans le spectateur des passions opposées qui le garantissent à l'avenir de tomber dans ces excès. Quant à la comédie, elle est défendue encore plus vigoureusement que la tragédie. Tous les polémistes affirment qu'on peut corriger les travers de l'homme par le ridicule, et ils vont même jusqu'à soutenir que ce genre reprend non seulement les travers mais les vices mêmes, et qu'il est par conséquent l'école du monde. Ainsi ce qui ressort principalement du conflit d'idées soulevées par la *Lettre à d'Alembert*, c'est la conviction que le théâ-

tre « classique », à la fois utile et moral, remplit à la perfection le rôle éducateur qu'on lui attribue.

S'étendant ensuite sur la condition des acteurs, c'est seulement en 1765 que la discussion revient encore une fois sur la valeur morale du théâtre. Rouverte par les partisans mêmes du théâtre et débattue entre eux, elle porte comme en 1758 sur les genres établis. Cependant, dans cette période de cinq ans écoulés depuis la querelle autour de Rousseau, les idées des partisans du théâtre ont subi une curieuse évolution. A l'exception de Nougaret et de Saint-Lambert, les uns après les autres nous les avons vus critiquer défavorablement la tragédie et la comédie. Comme Rousseau, Garnier déplore le rôle de l'amour sur le théâtre, comme Rousseau encore, de Campigneulles, de Buzonnière, Beaumarchais et Mercier, pensent que la comédie manque son but, et fait œuvre dangereuse en n'attaquant que les ridicules au lieu d'attaquer les vices mêmes, et qu'elle est essentiellement immorale parce que le plaisir qu'elle donne est fondé sur un vice du cœur — la malice. Toute cette génération de réformateurs, travaillant pour rendre le théâtre digne de sa haute fonction éducatrice, s'inspire des idées de Rousseau, et puise dans son manifeste ses principaux arguments. Ainsi, après avoir en 1758 soulevé une réaction immédiate très vive de la part des partisans du théâtre, après avoir servi de ressort pour mettre en branle tous les arguments, traditionnels qui militaient en faveur du théâtre classique depuis la querelle des anciens et des modernes, la thèse de la *Lettre à d'Alembert* s'imposant peu à peu

a amené les partisans mêmes du théâtre à tenter des formules nouvelles pour rendre cet amusement digne des hautes fonctions moralisatrices et éducatrices qu'ils lui attribuaient.

Qu'en 1758 le théâtre classique serve d'appui aux défenseurs du théâtre dans leur lutte contre Rousseau, et à partir de 1765 que ce même théâtre soit condamné par eux comme inutile et même immoral, et remplacé par le drame : voilà en même temps qu'un des faits les plus significatifs dans la querelle que nous avons étudiée, une preuve irréfutable de l'influence des idées et doctrines philosophiques de Rousseau sur la marche générale de la controverse.

La suite de la querelle atteste toute l'étendue de cette influence. Pendant le mouvement de réaction mené par le parti catholique contre la passion du théâtre et l'immoralité publique entre 1774 et 1785, nous avons constaté deux groupes distincts. D'un côté se rangent les prêtres et moralistes qui, s'adressant comme l'abbé Gérard à un public sur qui la religion n'a plus de prise, emploient des arguments laïques pour mieux le convaincre; de l'autre, ceux qui, parlant à des fidèles, comptent encore les convaincre par l'autorité du dogme. Or, quelle que soit leur méthode, plusieurs d'entre ces combattants empruntent à Rousseau leurs arguments les plus forts. Tandis que sans hésitation aucune, l'abbé Gérard emprunte littéralement à Rousseau sa thèse essentielle, le missionnaire de son côté, appuie à tout moment ses raisonnements sur l'autorité du citoyen de Genève, et le met au même rang que Bossuet. Mieux

encore, lorsqu'enfin en 1784 un laïque Geoffroy s'allie au clergé pour réfuter la thèse des réformateurs, s'en rapportant à Rousseau comme à une autorité indiscutable, il estime ne pouvoir mieux faire que de ressusciter toute l'argumentation de la *Lettre à d'Alembert* contre la prétendue utilité du théâtre. Ainsi, jusqu'à l'apaisement de la controverse en 1785, il nous vient de part et d'autre, souvent des sources les plus inattendues, des preuves multiples et indiscutables de l'influence de Rousseau sur la pensée contemporaine.

En ce qui concerne les acteurs, cette influence a été encore plus remarquable. Rousseau a fortifié l'ancien préjugé au point d'empêcher nombre de gens intelligents d'apercevoir combien les incapacités civiles attachées à la profession d'acteur étaient injustes. D'une part les catholiques ont trouvé dans la *Lettre à d'Alembert* de quoi affermir leur mépris pour cette profession, de l'autre les non-catholiques ont été subjugués par ces arguments tirés uniquement de la nature même de la profession d'acteur, et pas du tout de scrupules religieux. Lorsque Palissot se prononce contre les acteurs, lorsque Restif de la Bretonne naguère si zélé défenseur de cette profession change d'opinion, à qui en revient la responsabilité, sinon à Rousseau de qui ils tirent tous deux leurs arguments?

Toutefois, c'est seulement avec l'avènement de la révolution en 1789, qu'apparaît toute l'étendue de l'action exercée par Rousseau dans cette discussion. Parmi les révolutionnaires les plus ardents qui, nourris des idées humanitaires de Voltaire, réclament impérieusement la

réhabilitation des acteurs, se trouvent des ennemis qui discutent pied à pied leurs arguments. La discussion qui s'engage alors se réduit en somme à une lutte entre les principes généreux exprimés par la devise, « liberté, égalité et fraternité », et les idées de Rousseau dans la *Lettre à d'Alembert*. Les partisans des acteurs, en particulier Laya, sont obligés de combattre les arguments du citoyen de Genève qu'on leur jette en manière de défi. En pleine Assemblée nationale, les orateurs les plus enthousiastes s'élevant pour défendre les acteurs, se heurtent aux principes de leur maître avoué, et doivent les renier pour être conséquents avec leur doctrine. L'Assemblée nationale réhabilite les acteurs et leur donne un état-civil, mais les préventions générales ont une origine si ancienne que, fortifiées par l'influence de Rousseau, elles persistent comme nous l'avons démontré. Réhabilitée aux yeux de la loi, la profession d'acteur est restée pendant longtemps marquée de l'opprobre public, et malgré l'édit du 24 décembre 1789, le préjugé contre les acteurs s'est maintenu bien avant dans le xix^e siècle. Peut-on même dire qu'il soit de nos jours entièrement effacé ?

Si donc Rousseau a ranimé en 1758 la controverse sur le théâtre, et en a dominé les phases nombreuses, il est allé plus loin, et son influence a dépassé sa génération.

A notre avis, ce qui ressort donc de cet historique de la controverse théâtrale, c'est qu'en prenant une portée et une signification toutes nouvelles, elle est devenue

un des aspects de la grande guerre engagée par les philosophes contre l'Eglise, en même temps qu'un témoignage de l'influence profonde et durable de Rousseau sur la pensée française.

APPENDICE I

Article « Genève » du VII^e Volume de l'Encyclopédie - Paragraphe sur le Théâtre

« On ne souffre point à Genève de comédie. Ce n'est pas qu'on y désapprouve les spectacles en eux-mêmes, mais on craint, dit-on, le goût de parure, de dissipation et de libertinage que les troupes de comédiens répandent parmi la jeunesse. Cependant, ne serait-il pas possible de remédier à cet inconvénient, par des lois sévères et bien exécutées sur la conduite des comédiens ? Par ce moyen, Genève aurait des spectacles et des mœurs, et jouirait des avantages des uns et des autres; les représentations théâtrales formeraient le goût des citoyens, et leur donneraient une finesse de tact, une délicatesse de sentiment qu'il est très difficile d'acquérir sans ce secours. La littérature en profiterait, sans que le libertinage fît des progrès, et Genève réunirait à la sagesse de Lacédémone la politesse d'Athènes. Une autre considération digne d'une république si sage et si éclairée, devrait peut-être l'engager à permettre les spectacles. Le préjugé barbare contre la profession de comédien, l'espèce d'avilissement où nous

avons mis ces hommes si nécessaires au progrès et au soutien des arts, est certainement une des principales causes qui contribuent au dérèglement que nous leur reprochons; ils cherchent à se dédommager par les plaisirs, de l'estime que leur état ne peut obtenir. Parmi nous, un comédien qui a des mœurs est doublement respectable; mais à peine lui en sait-on quelque gré. Le traitant qui insulte à l'indigence publique et qui s'en nourrit, le courtisan qui rampe et qui ne paye point ses dettes, voilà l'espèce d'hommes que nous honorons le plus. Si les comédiens étaient non seulement soufferts à Genève, mais contenus d'abord par des règlements sages, protégés ensuite et même considérés dès qu'ils en seraient dignes, enfin, absolument placés sur la même ligne que les autres citoyens, cette ville aurait bientôt l'avantage de posséder ce qu'on croit si rare, et qui ne l'est que par notre faute, une troupe de comédiens estimable. Ajoutons que cette troupe deviendrait bientôt la meilleure de l'Europe; plusieurs personnes pleines de goût et de dispositions pour le théâtre, et qui craignent de se déshonorer parmi nous en s'y livrant, accourraient à Genève pour cultiver non seulement sans honte, mais même avec estime, un talent si agréable et si peu commun. Le séjour de cette ville que bien des Français regardent comme triste par la privation des spectacles, deviendrait alors le séjour des plaisirs honnêtes, comme il est celui de la philosophie et de la liberté, et les étrangers ne seraient plus surpris de voir que dans une ville où les spectacles décents et réguliers sont défendus, on permette

des farces grossières et sans esprit, aussi contraires au bon goût qu'aux bonnes mœurs. Ce n'est pas tout, peu à peu l'exemple des comédiens de Genève, la régularité de leur conduite, et la considération dont elle les ferait jouir, serviraient de modèle aux comédiens des autres nations, et de leçon à ceux qui les ont traités jusqu'ici avec tant de rigueur, et même d'inconséquence. On ne les verrait pas d'un côté pensionnés par le Gouvernement, et de l'autre, un objet d'anathème, nos prêtres perdraient l'habitude de les excommunier, et nos bourgeois de les regarder avec mépris; et une petite république aurait la gloire d'avoir réformé l'Europe sur ce point plus important peut-être qu'on ne pense. »

APPENDICE II

J. Fr, Deluc. « Remarques sur le paragraphe de l'Article Genève dans l'Encyclopédie qui traite de la Comédie et des Comédiens. » (26 avril 1758).

(Cité d'après les Annales de la Société J.-J. Rousseau, vol. VII, 1911, p. 71.)

« Messieurs nos pasteurs ont répondu pour ce qui les concernait en particulier... C'était là le plus important Je crois néanmoins très utile aujourd'hui de démontrer. que M. d'Alembert ne se trompe pas moins dans les conseils qu'il nous donne, pour admettre chez nous la comédie. Je reconnais d'abord avec ce savant auteur, les avantages réels de la représentation de quelques pièces de théâtre, dont la composition fait honneur à l'esprit humain; mais indépendamment de celles qui favorisent des passions vicieuses, quelle différence n'y a-t-il pas entre les sentiments exprimés dans les premières, et ceux de la plupart des acteurs de profession qui les représentent ?

Si... nous pouvons être placés entre ceux qui se distinguent par la pureté des mœurs, c'  st à nos lois et à

nos usages seulement, que nous devons cet avantage précieux, et c'est aussi l'un des principes sur lesquels se fonde M. d'Alembert lui-même. Mais il n'a pas fait attention qu'admettre chez nous la comédie, c'est détruire un de nos usages les plus salutaires pour la conservation des bonnes mœurs; anéantir le remède en introduisant le mal..

M. d'Alembert se trompe aussi à l'égard du plus grand nombre des comédiens et comédiennes de profession. Il est étonnant que cet habile homme n'ait pas pris garde que si la beauté des sentiments que tant d'illustres écrivains ont mis dans leur bouche, était capable de prévaloir sur l'oisiveté, la dissipation, le luxe et les tentations qui environnent ceux qui se produisent sur le théâtre, ils ne seraient jamais tombés dans « l'espèce d'avilissement » dont il s'agit.

Les lois proposées par M. d'Alembert ne sont qu'une belle chimère, produite par la bonté de son cœur...

Nous n'avons que trop vu, par une expérience récente, que rien n'est plus propre à corrompre la pureté des mœurs d'un petit Etat comme le nôtre, que l'exemple contagieux de ces personnages d'un esprit... délicat et badin, qui possèdent le malheureux talent de rendre le vice aimable.

Je parle d'un petit Etat parce que M. d'Alembert n'a pas senti cette distinction essentielle, que si les représentations théâtrales sont plus utiles que désavantageuses dans les grandes villes où les occasions de se livrer au libertinage sont trop fréquentes d'ailleurs pour que la comédie puisse être considérée comme une

augmentation de pièges; il en est bien autrement de Genève, où la comédie serait par conséquent beaucoup plus pernicieuse à la pureté des mœurs, que nécessaire au progrès et au soutien des arts...

Quel que puisse être le résultat de cette épineuse discussion, et quelque plaisir que nous puissions prendre à jouir dans les grandes villes des représentations théâtrales, il est peu de personnes sensées qui ne les vissent avec beaucoup d'inquiétude et de chagrin, dans nos murs ou à nos portes.

J'avoue qu'il est parmi nous des personnes d'un très grand mérite qui, se sentant fermes dans la pratique de la vertu, se croient par cela même à l'abri des mauvaises influences de certaines comédies, ainsi que de l'exemple enchanteur des comédiens...

Je les prie d'examiner mûrement si l'appât de ce plaisir ne les engage point à juger trop facilement des autres par elles-mêmes, et de réfléchir que leur exemple autorise bien des gens qui n'ont pas le même avantage.

Je ne doute point qu'après cet examen, elles ne se déterminent à la privation d'un plaisir momentané, plutôt que de contribuer en quoi que ce soit, à favoriser un établissement d'où découleraient des effets très funestes à la patrie. »

Liste des Ouvrages consultés

(*Ouvrages que nous n'avons pu retrouver.)

I. LISTE CHRONOLOGIQUE DES OUVRAGES POLÉMIQUES 1754-1790.

- 1755 LEFRANC DE POMPIGNAN. — *Lettre de M. Le Franc à M. Racine sur le théâtre en général et sur les tragédies de J. Racine en particulier*, Paris, 1755, in-12.
- DE CHEVRIER. — *Observations sur le Théâtre, dans lesquelles on examine avec impartialité l'état actuel des théâtres de Paris*. Paris, in-12.
- 1756 SORET (J.). — *Essai sur les Mœurs*. Bruxelles, in-12.
- DESPREZ DE BOISSY. — *Lettre de M. Des. P. de B..., avocat au Parlement à M. le Chevalier de *** sur les spectacles*. Paris, in-8; 2^e éd., 1758, in-8.
- 1757 DIDEROT (D.). — *Le Fils Naturel ou les Epreuves de la Vertu*. Voir *Œuvres* éd. Assézat, Paris, 1875-1877, 20 vol. in-8. Vol. VII, pp. 23-168.
- BASTIDE (J. Fr. de). — *Les Choses comme on doit les voir*. Londres et Paris, in-8.
- ENCYCLOPÉDIE vol. VII, Paris 1757, in-folio.
- 1758 DIDEROT (D.). — *Le Père de Famille*. Comédie en cinq actes et en prose avec un Discours sur la Poésie dramatique. Voir *Œuvres*, vol. VII, pp. 187-594.
- CAMPIGNEULLES (Th. de) (d'après Barbier). — *Essais sur divers sujets par M. de C****. Paris, in-12.
- LUC (J. Fr. de). — *Remarques sur le paragraphe de l'article Genève dans l'Encyclopédie, qui traite de la comédie et des comédiens*. Genève, 26 avril, in-4°.
- ROUSSEAU (J.-J.). — *Citoyen de Genève à M. d'Alembert... sur son article Genève, et particulièrement sur le projet d'établir un théâtre de Comédie en cette ville*. Amsterdam, in-8; 2^e édition, Amsterdam, 1759, in-12; 3^e édition, Amsterdam, 1762, in-8. Voir pour

cette étude l'édition Hachette, éd. L. Brunel, 11^e édition.

MARMONTEL (J. F.). — *Extrait critique de la lettre à M. d'Alembert* (*Mercure de France*, nov. 1758-janvier 1759). Réimprimé sous le titre d'*Apologie du Théâtre* dans le 2^e vol. des *Contes Moraux*, 1767, pp. 162-271. La Haye, in-8.

XIMENÈS (L. de) (d'après Barbier). — *Lettre à M. Rousseau sur l'effet moral des théâtres, ou sur les moyens de purger les passions employées par les poètes dramatiques*. S. l. in-8.

LAVAL (P. A.). — *P. A. Laval, Comédien à J.-J. Rousseau, citoyen de Genève sur les raisons qu'il expose pour réfuter M. d'Alembert qui dans le VII^e volume de l'Encyclopédie, article Genève, prouve que l'établissement d'une comédie dans cette ville y ferait réunir la sagesse de Lacédémone à la Politesse d'Athènes*. La Haye, in-8.

VILLARET (C.) (d'après BARBIER). — *Lettre d'un Ecofier de Philosophie à M. J.-J. Rousseau, citoyen de Genève et habitant de Montmorency, en réponse à sa lettre à M. d'Alembert sur les spectacles, ou, Considérations sur l'art du théâtre*. Genève avec permission in-8.

1759 RÈGLEMENT DE CLÉMENT XIII. — *Gazette de France*, février 1759, p. 67.

DESPREZ DE BOISSY. — *Lettre de M. le Chevalier de * * à M. de C * * * au sujet de la lettre de M. Des P. de B... sur les spectacles*. Berlin et Paris, in-8.

8 mai AUTEUR INCONNU. — *Lettre d'un marchand d'étoffes d'or et de soie, à M. Desprez de Boissy* (*Année littéraire*, 8 mai 1759, pp. 26-36).

NOLIVOS DE SAINT-CYR (d'après BARBIER). — *Tableau du Siècle par un auteur connu*, Genève et Paris, in-12 chap. XIII.

ALEMBERT (J. d'). — *Lettre de M. d'Alembert à M. J.-J. Rousseau sur l'article Genève tiré du VII^e volume de l'Encyclopédie, avec quelques autres pièces qui y sont relatives*. Amsterdam, in-8; 2^e éd., Amsterdam, 1760.

GRESSET (J. B. L.). — *Lettre de M. Gresset, l'un des Quarante de l'Académie française à M. X... sur la Comédie*. Amiens, in-8; 2^e édit., 1759, in-12.

AUTEUR INCONNU. — *Apologie de Gresset*. Voir *Année Littéraire*, 30 août 1759, pp. 212-215.

- AUTEUR INCONNU — *Lettre à M. Gresset au sujet de celle qu'il a publiée sur la comédie*. Voir *Journal de Trévoux*, octobre 1759, p. 2656.
- FOURNEAUX (M.), Curé de Saint-Brice. — *Vers à M. Gresset sur sa lettre contre la comédie* (*Journal de Verdun*, nov. 1759, pp. 365-366).
- TRÉBUCHET (d'après BARBIER). — *Lettre d'un Ancien Officier de la Reine à tous les Français sur les Spectacles, avec un Post-Scriptum à toutes les Nations*. Paris, in-12.
- DANCOURT (L. H.). — *L. H. Dancourt, Arlequin de Berlin à M. J.-J. Rousseau, citoyen de Genève*. Berlin et Amsterdam, in-8; 2^e édit., 1760, in-12.
- 1760 MÉZIÈRES (Marquis de). — *Critique d'un livre contre les spectacles intitulé J.-J. Rousseau, citoyen de Genève à M. d'Alembert*, Amsterdam, in-8.
- LE BŒUF (J. J.) (d'après BARBIER). — *J.-J. L. B. citoyen de Marseille, à son ami, sur l'atrocité des paradoxes du contemptible (sic) J.-J. Rousseau*, s. l.
- JEAN (M. de). — *Réflexions morales sur les spectacles* (*Observateur littéraire*, 1760, vol. I, pp. 138-143).
- SECOUSSE (J. Fr.) (d'après BARBIER). — *Lettre d'un Curé du Diocèse de *** à M. M*** sur son extrait critique de la Lettre de M. Rousseau à M. d'Alembert*, en France, in-8 pièce.
- DANCOURT (L. H.). — *Lettre de l'Arlequin de Berlin, à M. Fréron sur la retraite de M. Gresset*. Berlin, et Amsterdam in-8.
- 23 déc. VOLTAIRE. — *Lettre à M. le Marquis Albergati Capacelli*, 23 déc. 1760. *Œuvres*, éd. Beuchot, vol. XLI, pp. 111-113.
- *L'Ecoissaise*. *Œuvres*, vol. V, p. 496.
- RECUEIL DES FACÉTIES PARISIENNES pour les six premiers mois de 1760, in-8.
- 1761 GRAILLARD DE GRAVILLE. — *L'Ami des Filles*. Paris, in-12, ch. X.
- *L'Homme Vrai*. Amsterdam et Paris, in 12 ch. X.
- HUERNE DE LA MOTHE. — *Libertés de la France contre le pouvoir arbitraire de l'excommunication*. Amsterdam, in-12.
- 20 mai VOLTAIRE. — *Conversation de M. l'Intendant des Menus en Exercice avec M. l'abbé Grizel* (*Œuvres*, vol. XXIV, pp. 239-253).
- 1762 MARIN (Le P. M. A.). — *La Farfalla ou la Comédienne Convertie*. Avignon, in-12.

- VERNON (d'après BARBIER). — *Apologie du théâtre adressée à Mlle Cl***, célèbre actrice de la Comédie Française*. La Haye, in-12.
- AUTEUR INCONNU. — *Lettre à Mlle Clairon, actrice de la Comédie Française, au sujet d'un ouvrage écrit pour la défense du théâtre*. s. l. n. d.
- ROBINET (J. B.) (d'après BARBIER). — *Considérations sur l'état présent de la littérature en Europe*. Londres et Paris, in-12.
- JOLY (Le P. J. R.). — *Lettres historiques et critiques sur les spectacles adressées à Mlle Clairon*. Avignon, et Paris, in-12.
- RICHARD (Le R. P.). — *Dictionnaire Universel des Sciences ecclésiastiques*. Vol. V, Paris, in-folio.
- 1763 LA TOUR (L'Abbé B. de). — *Réflexions Morales, Politiques, Historiques et Littéraires sur le théâtre*. Avignon, 1762-1778, 10 vol. in-12. Voir pour cette étude, *Œuvres*, éd. Migne, Paris, 1855, vol. IV et V, in-4.
- BERGIER (M.). — *Combien les Mœurs donnent de lustre aux talents*. Paris, in-8.
- MARMontEL. — *Poétique Française*. 3 vol. Vol. II, Paris, in-8.
- GRAVERON (Le P. de). — *Conférences sur Divers sujets de morale et de piété*. Paris, 2 vol. in-12, vol. II, Conférence XXI.
- 1764 ROUSSEAU (J.-J.). — *De l'Imitation Théâtrale*. (Voir *Œuvres*, Paris, 1846-1852, vol. III, p. 189 et suiv.).
- VOLTAIRE. — *Remarques sur Théodore* (Voir *Œuvres*, vol. XXXI, p. 519).
- *Remarques sur la vie de P. Corneille* (Voir *Œuvres*, vol. XXXII, p. 373).
- 1765 AUTEUR INCONNU. — *Lettre du Chevalier M. à Milord K. traduite de l'anglais*. Londres, in-8.
- GARNIER (J. J.). — *De l'Education civile*. Paris, in-12, chap. III.
- CAMPIGNEULLES (Th. de) (d'après BARBIER). — *Nouveaux Essais en différents genres de littérature*. Genève, in-8.
- 1766 VERNET (J.). — *Lettres critiques d'un voyageur anglais sur l'Article Genève de l'Encyclopédie*. Copenhague, 2 vol. in-8. 3^e édition augmentée (1^{re} édit. 1761).
- 1767 BUZONNIÈRE (N. de). — *De la Réformation du Théâtre par L. Riccoboni*. Nouvelle édition augmentée des *Moyens de rendre la comédie utile aux mœurs par M. de B****. Paris, in-12.

- BEAUMARCHAIS (P. A. C. de). — *Eugénie avec un essai sur le genre dramatique sérieux*. Paris, in-8.
- FENOUILLOT DE FALBAIRE. — *L'Honnête Criminel*. Amsterdam et Paris, in-8.
- CARACCIOLI (L. de) (d'après BARBIER). — *Lettres Récréatives et Morales sur les Mœurs du Temps à M. le Comte de ****, 2 vol. Paris, in-12.
- 1768 MAUVILLON (J.) (d'après BARBIER) — *Paradoxes Moraux et Littéraires*. Amsterdam, in-12.
- CHARPENTIER (L.) (d'après BARBIER). — *Causes de la décadence du goût sur le théâtre*. Paris, in-12.
- DIDEROT (D.). — *Lettres à Mlle Jodin, 1765-1769* (*Œuvres*, éd. Assézat, 1876, vol. XIX, pp. 385, 390, 398).
- GROS DE BESPLAS (l'abbé). — *Des Causes du Bonheur Public*, ouvrage dédié à Mgr. le Dauphin. Paris, in-8, pp. 354-379, 2^e éd. 1774, 3^e édit., 1790.
- * DESBOULMIERS. — *La Morale du Théâtre*, 2 vol. in-12°.
- LE CHAPELAIN (le P.). — *Sermons ou discours sur différents sujets de piété et de religion*. Paris, 6 vol. in-12. Vol. I. Sermon sur le respect humain.
- JOLY (Le P. J. R.). — *Conférences sur les principaux sujets de la morale chrétienne*. Paris, 6 vol. in-12, vol. III.
- 1769 DESPREZ DE BOISSY. — *Lettres de M. Des. P. de B. sur les spectacles*. 3^e édit., Paris, in-12.
- SAINT-LAMBERT. — *Les Saisons*. Voir pour cette étude, édit. de 1825. Paris, in-32.
- NOUGARET (P.). — *De l'Art du Théâtre en général*. Paris, 2 vol. in-12.
- RABELLEAU (M.). — *Dissertation sur les Spectacles* suivie de *Déjanire*, opéra en trois actes. Amsterdam, in-8.
- MOUSLIER DE MOISSY. — *Les Jeux de la petite Thalie ou nouveaux petits drames dialogués sur des Proverbes propres à former les mœurs des jeunes personnes depuis l'âge de cinq ans jusqu'à vingt*. Paris, in-8.
- 1770 RESTIF DE LA BRETONNE (d'après BARBIER). — *La Mimographe ou Idées d'une honnête femme pour la réformation du théâtre National*. Amsterdam, in-8.
- * AUTEUR INCONNU. — *Le Théâtre Grand Chemin de l'Enfer; essai sur la nature dangereuse des amusements qu'il présente*, traduit de l'anglais.
- 1771 DESPREZ DE BOISSY. — *Lettres sur les spectacles avec une histoire des ouvrages pour et contre les théâtres*; 4^e édit., Paris, 2 vol. in-12°.
- 1772 * AUTEUR INCONNU. — *Lettres d'un Ecclésiastique à*

- Mlle D* pour l'exhorter à éviter les spectacles.* Douai, in-12.
- 1773 HOLBACH (P. H. d'). — *Système social.* Londres, in-8.
- MERCIER (L. S.). — *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'Art Dramatique.* Amsterdam in-8.
- 1774 GÉRARD (l'abbé) (d'après BARBIER). — *Le Comte de Valmont ou les Egarements de la Raison. Lettres recueillies et publiées par M***.* Paris, 3 vol. in-12 vol. II, pp. 96-135.
- CHAUDON (Dom L.). — *L'Homme du Monde éclairé.* Paris, in-12, VIII^e Entretien, pp. 150-171.
- DESPREZ DE BOISSY — *Lettres sur les Spectacles avec une histoire des ouvrages pour et contre les théâtres,* 5^e édit. Paris, 2 vol. in-12.
- MISSIONNAIRE DE BESANÇON. — *La Vérité sur la Comédie, les bals et autres spectacles,* s. l. in-8.
- 1775 PAL'SSOT. — *Œuvres* 1779, Paris, 7 vol. in-12, voir vol. VI pp. 426-427 lettre à D'Hannetaire 1775.
- 1776 RESTIF DE LA BRETONNE. — *Le Paysan Perversi ou les dangers de la ville.* A. La Haye, 4 vol. in-12. Vol. II, *Lettre* CLII,
- ARMAND (H.). — *Poème, « L'utilité des Spectacles »,* voir *Journal de Théâtre*, n^o VI, 15 juin 1776, pp. 337-342.
- AUTEUR INCONNU. — *Sonnet pour la Justification des Comédiens* (*Journal de Théâtre* n^o VIII, 15 juillet 1776, p. 493).
- *Lettre du Pacifique* (*Journal de Théâtre*, n^o IX 1^{er} août 1776, vol. II, pp. 2-10.
- *Lettre de M. de Bellerie* (*Journal de Théâtre*, n^o XIV, 15 oct. 1776, vol. II, p. 376). 1^{er} août 1776, vol. II, pp. 2-10);
- FREY DE NEUVILLE (le P. Ch.). — *Sermons.* Paris 8 vol. in-12. Vol. II, *Sermon sur la nécessité de servir Dieu dès la jeunesse,* pp. 395-396.
- 1777 DESPREZ DE BOISSY. — *Lettres sur les Spectacles,* 6^e édit. Paris, 2 vol. in-12.
- 1778 POULLE (l'abbé). — *Sermons.* Paris, 2 vol. in-12. Vol. II, *Sermon sur « La Vigilance chrétienne »,* pp. 108-109.
- MOLÉ. — *Discours pour la clôture de la Comédie Française,* 4 avril 1778. Voir *Journal de Paris*, n^o 95, 5 avril 1778, p. 378.
- 1780 DESPREZ DE BOISSY — *Lettres sur les spectacles* 7^e édit., Paris, 2 vol. in-12.
- MOUHY (Le Chevalier de) — *Les Dangers des Spectacles ou Mémoires de M. le duc de Champigny dédiés à Mgr le Prince de Montbazy.* Liège et Paris, 4 vol.

- in-12. Voir le compte rendu de l'abbé Feller, *Journal historique et littéraire*, 15 avril 1781 pp. 560-568, et 1^{er} mai, pp. 9-30.
- 1782 MANN (l'Abbé Th.). — *Le Pour et le Contre les (sic) spectacles*. Mons in-8. Voir compte rendu de l'abbé Feller (*Journal historique et littéraire*, 15 avril 1783 p. 565 et suiv.).
- AUTEUR INCONNU — *Lettres d'un Solitaire sur le Théâtre ou Réflexions sur le tableau du spectacle français*, Bruxelles in-8.
- 1784 CUBIÈRES (Chevalier de) — *Théâtre Moral ou pièces dramatiques nouvelles*. Paris 2 vol. in-8. Voir le compte rendu de Geoffroy, *Année Littéraire*, 1784, vol. I, pp. 289-317.
- BEAUMARCHAIS. — *Le Mariage de Figaro*. Voir *Œuvres*, éd. d'Hellyi et de Marescot, vol. III.
- 1785 JUIGNÉ (Mgr L. de). — *Mandement qui permet l'usage des œufs depuis le mercredi des cendres inclusivement jusqu'au vendredi de la Semaine de la Passion exclusivement*. Paris, 5 février 1785.
- DUBOIS-FONTANELLE (J.). — *Théâtre et Œuvres Philosophiques*. Paris, 3 vol. in-8. Vol. I, p. 248 article « Des Spectacles ».
- 1786 DESFORGES (P. J.). — *La Rencontre Imprévue. Compliment dramatique en vers prononcé le 24 avril 1786 pour l'ouverture du Théâtre Italien*. Paris, in-8.
- 1787 MAGUE DE ST-AUBIN. — *La Réforme des Théâtres, ou vues d'un amateur sur les moyens d'avoir toujours des acteurs à talents sur les théâtres de Paris et des grandes villes du Royaume, et de prévenir les abus des troupes ambulantes sans priver les petites villes de l'agrément des Spectacles*. Paris in-8.
- 1789 * AUTEUR INCONNU. — *Etat civil demandé aux Etats Généraux par les Comédiens de France*, s. l. n. d.
- AUTEUR INCONNU. — *Cahier de Doléances, Remontrances et Instructions de l'Assemblée de tous les Ordres des Théâtres royaux de Paris*, s. l. 10 avril 1789, in-8 pièce.
- AUTEUR INCONNU — *Cahiers, plaintes et doléances, de Messieurs les Comédiens Français*, s. l. in-8 pièce.
- * AUTEUR INCONNU — *Les Comédiens Commandants MM. Naudet, Grammont, St-Pry, Marcy, Dugazon, Chamville, tous Comédiens Commandants à Mess. les Parisiens*. Paris, in-8.

- * AUTEUR INCONNU. — *Réflexions d'un bourgeois du district de St-André-des-Arts, sur la garde bourgeoise et sur le choix des officiers*, s. l. n. d.
- DESMOULINS (Camille). — *Discours de la Lanterne aux Parisiens*, 3^e édit. Paris, in-8.
- AUTEUR INCONNU. — *Mémoire pour les Comédiens Français à Mess. de la Milice Bourgeoise par un membre du district du Val-de-Grâce*. Paris, in-8 pièce.
- LAYA. (J.-L.). — *La régénération des comédiens en France ou leurs droits à l'état civil*. Paris, in-32^o.
- AUTEUR INCONNU. — *Réflexions sur la garde bourgeoise en général et en particulier sur l'organisation de la garde nationale parisienne*. S. l. n. d.
- CHÉNIER (M.-J. de). — *Courtes réflexions sur l'état civil des Comédiens*. Paris, 6 septembre 1789, in-8^o.
- AUTEUR INCONNU — *Questions sur l'état des Comédiens français*. Paris, in-8^o pièce : signé C. D. L.
- BONNEFOY DE BOUYON (Abbé). — *La civilisation des Comédiens ou la demande que personne n'a faite à la Nation Assemblée*. Paris in-8^o.
- *Pièces justificatives en faveur de MM. les Comédiens français*. Paris, in-8^o.
- ARCHIVES PARLEMENTAIRES 1789-1860, 1^{re} série 1787-1799. Vol. X. *Compte rendu de la discussion sur les acteurs*, pp. 693-695 ; 754-758 ; 776-782. Paris, 1878, in-4^o.
- DU CROISI (O.) (d'après Barbier). — *L'Homme aux trois révérences ou le Comédien remis à sa place ; étrennes à ces Messieurs pour l'année 1790 par un neveu de M. l'abbé Maury*. S. l. n. d.
- PARISIS (Abbé). — *Questions importantes sur la comédie de nos jours*. Valenciennes, in-8^o.
- 1790 AUTEUR INCONNU. — *Evénements remarquables et intéressants à l'occasion des décrets de l'auguste Assemblée Nationale concernant l'éligibilité de MM. les Comédiens, le Bourreau et les Juifs*. S. l. in-8^o pièce.
- AUDE (CHEV. J.). — *Momus aux Champs-Élysées, ou le Journaliste des Ombres*, représenté sur le théâtre de la Nation le 14 juillet 1790 à l'occasion de la Confédération de France. Paris, in-8^o.
- AUTEUR INCONNU. — *Influence de la Révolution sur le théâtre français. Pétition à ce sujet adressée à la Commune de Paris*, s. l. in-8^o.

II. VOLTAIRE

- VOLTAIRE. — *Œuvres complètes*, éd. Beuchot. Paris. 1883-1885, 52 vol., in-8°.
- *Lettres philosophiques*, éd. G. Lanson. Paris 1909, 2 vol. in-16°.
- CROUSLÉ (L.). — *Voltaire. Sa vie et ses œuvres*. Paris 1899, 2 vol. in-8°.
- DESCHANEL (E.). — *Le Romantisme des classiques*, 5^e série. *Le Théâtre de Voltaire*. Paris 1886, in-8°.
- LANSON (G.). — *Voltaire*. Paris, 1906, in-16°. Voir pour cette étude 2^e édit. 1910, in-8°.
- LION (H.). — *Les Tragédies et les Théories dramatiques de Voltaire*. Paris 1895, in-8°.
- OLLIVIER (J.-J.). — *Voltaire et les Comédiens interprètes de son théâtre*. Paris, 1899, in-8°.

III. L'ENCYCLOPÉDIE

- Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers par une société de Gens de Lettres*. Paris, 1751-1780, 35 vol. in folio.
- ALBERT (P.). — *La littérature française au XVIII^e siècle*. Paris 1895, 8^e édition, in-16°. Chap. I. L'*Encyclopédie*.
- DUCROS (L.). — *Les Encyclopédistes*. Paris, 1900, in-8°.
- DUPRAT (P.). — *Les Encyclopédistes, leurs travaux, leurs doctrines et leur influence*. Paris, 1866, in-8°.
- HÉMON (F.). — *Cours de littérature*, vol. XIX. Paris, 1901, in-18°. L'*Encyclopédie*.
- HUBERT (R.). — *Les sciences sociales dans l'Encyclopédie. La Philosophie de l'histoire et le problème des origines sociales*. Paris, 1923, in-8°.
- MORLEY (J.). — *Diderot and the Encyclopaedists*. London, 1873.
- ROCAFORT (J.). — *Les doctrines littéraires de l'Encyclopédie ou le romantisme des Encyclopédistes*. Paris, 1890, in-8°.

IV. DIDEROT

- COLLIGNON (A.). — *Diderot, sa vie, ses œuvres, sa correspondance*. Paris, 1875, in-32°.
- DUCROS (L.). — *Diderot. L'homme et l'écrivain*. Paris, 1894, in-16°.
- MORLEY (J.). — *Diderot*. London, 1878, 2 vol. in-12°.
- REINACH (J.). — *Diderot*. Paris, 1894, in-16°.

V. GRESSET

- ALBIN-BERVILLE (SAINT-). — *Gresset, sa vie et ses ouvrages. Essai historique offert à la ville et à l'Académie d'Amiens.* Amiens, 1863, in-8°.
- DAIRE (Abbé L.). — *La vie de M. Gresset.* Paris, 1779, in-16°.
- GIROUST (P.-Fr.). — *Eloge de Gresset.* Paris, 1786, in-8°.
- ROBESPIERRE (Fr.) (d'après BARBIER). — *Eloge de Gresset.* Paris, 1786, in-8°.
- WOGUE (J.). — *J. B. L. Gresset. Sa vie et ses Œuvres.* Paris, 1894, in-8°.

VI. BEAUMARCHAIS

- BEAUMARCHAIS. — *Théâtre complet*, éd. d'Hellyi et de Marecot. Paris, 1871, 4 vol., in-8°.
- HALLAYS (A.). — *Beaumarchais.* Paris, 1897, in-16°.
- LINTILHAC (E.). — *Beaumarchais et ses Œuvres.* Paris, 1887, in-8°.
- LOMÉNIE (L. de). — *Beaumarchais et son Temps.* Paris, 1856, 2 vol., in-12°.

VII. MERCIER

- BÉCLARD (L.). — *Sébastien Mercier. Sa vie, son œuvre et son temps, d'après des documents inédits.* I. Avant la Révolution 1740-1789. Paris, 1903, in-8.

VIII. LA LETTRE A D'ALEMBERT

- ROUSSEAU (J.-J.). — *Œuvres complètes.* Paris, 1846-1852, 4 vol., in-8. Vol. I + IV, 1852; vol. II + III, 1846.
- *Annales de la Société J.-J. Rousseau.* Vol. I-XVII, 1909-1926.
- AYRES (E.-H.). — *Histoire de l'impression et de la publication de la Lettre à d'Alembert. Publications of the Modern Languages Association of America*, 1922. Vol. XXXVII, pp. 527-565.
- BEAUDOUIN (H.). — *La Vie et les Œuvres de J.-J. Rousseau.* Paris, 1891, 2 vol., in-8.
- BÉDIER (J.) et HAZARD (P.). — *Histoire de la Littérature française illustrée.* Paris 1923-1924, 2 vol. in-folio, vol. II, p. 117-130.
- BRUNETIÈRE (F.). — *Voltaire et J.-J. Rousseau (Revue des Deux-Mondes)*, 15 juillet 1886.

- BUFFENOIR (H.). — 1. *Le prestige de J.-J. Rousseau. Souvenirs, Documents, Anecdotes*. Paris 1909, in-8.
2. *Bossuet et J.-J. Rousseau (Vers l'Unité)*, Genève, 1^{re} année, n° 9, mai 1920, pp. 177-183).
- CHUQUET (A.). — *J.-J. Rousseau*, Paris 1893, in-16.
- DESNOIRESTERRES (G.). — *Voltaire et la Société française au XVIII^e siècle*. Paris 1867-1876, 8 Vol., in-8, vol. VI et VII.
- DIDE (A.). — *J.-J. Rousseau, le Protestantisme et la Révolution française*. Paris 1910, in-8.
- DUCROS (L.). — *J.-J. Rousseau*. Paris, 1888, in-8.
- DUFOUR (Th.). éd, *Correspondance générale de J.-J. Rousseau*. Paris, in-8, vol. IV, 1925.
- FAGUET (E.). — 1. *Etudes Littéraires, XVIII^e siècle*. Paris 1890, in-16. 2. *Rousseau contre Molière*. Paris 1912, in-16. 3. *Rousseau penseur*. Poitiers, 1912, in-18.
- FONSEGRIVE (G.). — *J.-J. Rousseau*. Paris, 1913, in-16.
- GABEREL (J.). — 1. *Voltaire et les Genevois*. Paris, 1857, 2^e édit., in-18. 2. *Rousseau et les Genevois*. Genève, Paris 1858, in-12.
- LEMAITRE (J.). — *J.-J. Rousseau*. Paris 1907, in-16.
- MAUGRAS (G.). — *Voltaire et J.-J. Rousseau*. Paris, 1886, in-8.
- MONNIER (M.). — *Le théâtre et la poésie à Genève au XVIII^e siècle (Revue Suisse, n° 183, mars 1873, pp. 385-420)*.
- MORLEY (J.). — *J.-J. Rousseau*. London, 1873, in-8.
- MUSSET-PATHAY (V.-D.). — *Histoire de la Vie et des Œuvres de J.-J. Rousseau*. Paris, 1821, 2 vol., in-8.
- *NEUMANN (D.). — *Der artikel Genève des VII Bandes der Encyclopédie*. Weimar 1917.
- NOEL (E.). — 1. *Voltaire et J.-J. Rousseau*. Paris, 1863, in-12. 2. *Voltaire, sa Vie et ses Œuvres, sa lutte contre Rousseau*. Paris, 1878, in-18.
- PEREY (L.). et MAUGRAS (G.). — *La vie intime de Voltaire aux Délices et à Ferney, 1754-1778*. Paris, 1885, in-8.
- *PONS (A.). — *J.-J. Rousseau et le Théâtre*. Genève, 1909, in-8.
- ROSSEL (V.). et JENNY (H.). — *Histoire de la Littérature Suisse des origines à nos jours*. Lausanne, 1910, 2 vol., in-16. Vol. I Chap. VIII.

SAINT-MARC GIRARDIN. — *J.-J. Rousseau, sa Vie et ses Ouvrages*. Paris, 1875, 2 vol., in-8.

SEILLIÈRE (E.). — *J.-J. Rousseau*. Paris, 1921, in-8.

VALLETTE (G.). — *J.-J. Rousseau Genevois*. Paris, 1911, in-8.

VILLEMMAIN. — *Tableau de la Littérature française au XVIII^e siècle*. Paris, 1882, 4 vol., in-8, vol. II, leçon 23.

IX. ÉTUDES SUR LE THÉÂTRE ET SUR LES ACTEURS AU XVIII^e SIÈCLE

AGHION (M.). — *Le Théâtre de Paris au XVIII^e siècle*. Paris, 1926, in-4.

ALMÉRAS (H. d') et D'ESTRÉE (P.). — *Les Théâtres libéraux au XVIII^e siècle*. Paris, 1905, in-8.

BEAULIEU (H.). — *Les Théâtres du boulevard du Crime, 1752-1862*. Paris, 1905, in-8.

BERNARDIN (N.-M.) — *La Comédie Italienne en France et les théâtres de la Foire et du Boulevard, 1570-1791*. Paris, 1902, in-18.

BRUNETIÈRE (F.). — *Epoques du Théâtre français*. Paris, 1896, in-16.

CAIN (G.). — *Anciens Théâtres de Paris. Le Boulevard du Crime, les Théâtres du Boulevard*. Paris, 1906, in-12.

CAMPARDON (E.). — 1. *Les Comédiens du roi de la troupe française pendant les deux derniers siècles*. Paris, 1879 in-8. 2. *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*. Paris, 1880, 2 vol., in-8.

CAPON (G.). — *Les petites maisons galantes de Paris au XVIII^e siècle*. Paris, 1902, in-8.

CAPON (G.). et PLESSIS (Y.). — *Paris galant au XVIII^e siècle, les théâtres clandestins*. Paris, 1905, in-8.

CLARETIE (L.). — *Histoire des théâtres de société*. Paris, 1906, in-8.

CLÉMENT (J.). et DE LA PORTE (J.). — *Anecdotes dramatiques*. Paris 1775, 3 vol., in-8.

DESCHANEL (E.). — *La vie des Comédiens. Romans, comédies, satires, biographies, mémoires, anecdotes*. Leipzig s. d., in-8.

DESESSARTS (N.). — *Les trois Théâtres de Paris. Comédie Française, Opera, Comédie Italienne, avec les lois et arrêts*. Paris, 1777, in-8.

- DOUMIC (R.). — *Histoire de la littérature française*, 25^e édit., Paris 1908, in-18.
- DU BLED (V.). — *La Comédie de société au XVIII^e siècle*. Paris, 1893, in-18.
- DUSSANE. — *La Comédie française*. Paris, s. d., in-18.
- ETIENNE (C.-G.) et MARTAINVILLE (A.). — *Le Théâtre français pendant la Révolution, 1789-1799*. Paris, 1802, 4 vol., in-12.
- FONTAINE (L.). — *Le Théâtre et la Philosophie au XVIII^e siècle*. Versailles, 1878, in-8.
- FOURNEL (V.). — 1. *Curiosités théâtrales, anciennes et modernes, françaises et étrangères*, 2^e édit. Paris 1878, in-18, chap. V. 2. *Les Théâtres et la Révolution* (*Revue des Questions historiques*, vol. LII, pp. 149-198).
- FUNCK-BRENTANO (Fr.). — *La Bastille des Comédiens. Le For-L'Evêque*, 4^e édit. Paris, 1903, in-16.
- GAIFFE (F.). — *Le Drame en France au XVIII^e siècle*. Paris, 1910, in-8.
- GOFFLOT (L.). — *Le Théâtre au Collège, du Moyen-âge à nos jours*. Paris, 1907, in-8.
- GONCOURT (E. de). — *Mlle Clairon, d'après les correspondances et les rapports de Police du temps*. Paris, 1890, in-12.
- GUICHARD (A.). — *De la législation du Théâtre à Rome et en France*. Lille, 1880, in-8.
- GUILLEMOT (J.). — *L'évolution de l'idée dramatique de Corneille à Dumas fils*. Paris, 1910, in-16.
- HALLAYS-DABOT (V.). — *Histoire de la Censure théâtrale en France*. Paris, 1862, in-12.
- JAUFFRET (E.). — *Le théâtre révolutionnaire : 1788-1799*. Paris, 1869, in-16.
- JULLIEN (A.). — 1. *La Comédie et la galanterie au XVIII^e siècle. La Comédie à la Cour*. Paris, 1879, in-12. 2. *La Comédie à la Cour. Les Théâtres de société royale pendant le siècle dernier*. Paris, 1885, in-4.
- LACAN (A.) et PAULMIER (C.). — *Traité de la Législation, et de la Jurisprudence des théâtres*. Paris, 1853, 2 vol. in-8.
- LA CHAUSSÉE (N. de). — *Œuvres*. Paris, 1762, 5 vol in-12.
- LANSON (G.). — *Esquisse d'une histoire de la tragédie en France*. Paris, 1920, in-8.
- *La Chaussée et la Comédie larmoyante*, 2^e édit. Paris, 1903, in-8.

- *La Comédie au XVIII^e siècle. Hommes et Livres*. Paris, 1895, in-16.
- LA PORTE (Abbé J. de). — *Les Spectacles de Paris*, 1754. 1778. Paris, 26 vol., in-12.
- LARROUMET (G.). — *Etudes d'Histoire et de Critique dramatiques*. Paris, 1892, in-16.
- LENIENT (C.). — *La Comédie au XVIII^e siècle*. Paris, 1888, 2 vol., in-16.
- LEVRAULT (L.). — 1. *La Comédie, évolution du genre*. Paris. 1901, in-18. 2. *Drame et Tragédie, évolution du genre*. Paris, 1901, in-18.
- LINTILHAC (E.). — *Histoire générale du théâtre en France*. Paris s. d., 4 vol., in-16 vol. IV.
- LUMIÈRE (H.). — *Le Théâtre français pendant la Révolution*, 1789-1799, Paris, 1894, in-8.
- LUNEL (E.). — *Le Théâtre de la Révolution. Histoire anecdotique des spectacles, de leurs comédiens, et de leur public*. Paris, 1910, in-8.
- LYONNET (H.). — *Dictionnaire des Comédiens français*. Paris, 1904, in-4.
- MAUGRAS (G.). — *Les Comédiens hors la Loi*, 2^e édit. Paris, 1887, in-8.
- OLAGNIER (P.). — *L'Infamie légale du Comédien. Rome, l'Eglise*. Paris, 1899, in-8.
- PARFAIT (les Frères). — *Dictionnaire des Théâtres de Paris*. Paris, 1756-1762, 1767-1773 14 vol., in-12.
- PETIT DE JULLEVILLE (L.). — *Le Théâtre en France*. Paris, 1899, in-18°. 2. *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*. Paris, 1896-1899, 8 vol., in-8, vol. VI.
- POUGIN (A.). — 1. *Acteurs et actrices d'autrefois*. Paris, 1897, in-16. 2. *La Comédie française et la Révolution. Scènes, récits et notices*. Paris, 1902, in-16.
- SEMALLÉ (R. de). — « De l'Excommunication des Comédiens » (*Le Moliériste*, vol. VII, sept. 1885, pp. 169-179).
- VIAL (Fr.) et DENISE (L.). — *Idées et doctrines littéraires du XVIII^e siècle*. Paris, 1909, in-12.
- WELSCHINGER (E.). — *Le Théâtre de la révolution*. Paris, 1880, in-12.

X. ÉTUDES GÉNÉRALES SUR LE XVIII^e SIÈCLE.

- AUBERTIN (C.). — *L'esprit public au XVIII^e siècle*. Paris, 3^e édit., 1889, in-16.

- BARNI (J.). — *Histoire des Idées morales et politiques en France au XVIII^e siècle*. Paris, 1865-1867, 2 vol., in-18.
- BELIN (J.-P.). — *Le mouvement philosophique de 1748 à 1789. Etude sur la diffusion des idées des philosophes à Paris, d'après les documents concernant l'histoire de la librairie*. Paris, 1913, in-8.
- BERSOT (E.). — *Etudes sur le XVIII^e siècle*. Paris, 1855, 2 vol., in-18.
- CARO (E.). — *La fin du XVIII^e siècle*. Paris, 1880, 2 vol., in-16.
- CHASSIN (Ch.). — *Les élections et les cahiers de Paris en 1789, avec tables et documents*. Paris, 1888-1889, 4 vol., in-8, vol. II-III.
- DU BLED (V.). — 1. *La Société française du XVI^e au XX^e siècle*. Paris, 1900-1919, in-18. Séries 5, 6 et 7.
- DUCROS (L.). — *La Société française du XVIII^e siècle d'après les mémoires et correspondances du temps*. Alençon, 1922, in-16.
- GONCOURT (E. et J. de). — *Histoire de la Société française pendant la Révolution et le Directoire*. Paris, 1854, in-18.
- LANFREY (P.). — *L'Eglise et les Philosophes au XVIII^e siècle*, 2^e édit., Paris, 1857, in-12.
- LANSON (G.). — 1. *Le dix-huitième siècle et ses principaux aspects* (*Revue des Cours et Conférences*, 30 décembre 1922).
2. *Questions diverses sur l'histoire de l'esprit philosophique en France avant 1750* (*Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1912, pp. 1-29 et 293-317).
- PELLISSON (M.). — 1. *Les hommes de Lettres au dix-huitième siècle*. Paris, 1911, in-8.
2. *La Sécularisation de la morale au dix-huitième siècle*, (*Révolution française*, nov. 1903, vol. 45, pp 385-408).
3. *La Question du bonheur au dix-huitième siècle*. (*Grande Revue*, 15 mars 1906, pp. 473-498).
- ROQUAIN (F.). — *L'esprit révolutionnaire avant la Révolution 1715-1789*. Paris, 1878, in-8.
- ROUSTAN (M.). — *Les Philosophes et la Société française au dix-huitième siècle*. Lyon, 1906, in-8.
- SAGNAC (Ph.). — *La législation civile de la Révolution 1789-1804*. Paris, 1898. in-8.

SCHMIDT (Ad.). — *Paris pendant la Révolution d'après les rapports de la Police secrète, 1789-1800.* Paris, 1885-1890, 3 vol. in-8.

XI. ETUDES SUR LA VALEUR MORALE DU THEATRE

ARNAUD (Ch.). — *La Vie et les Œuvres de l'abbé d'Aubignac et les Théories dramatiques au dix-septième siècle.* Paris, 1887, in-8.

ARRÉAT (L.). — *La Morale dans le drame, l'épopée et le roman.* Paris, 1889, in-18.

BOURQUIN (L.). — *La Controverse sur la Comédie au dix-huitième siècle et la Lettre à d'Alembert sur les Spectacles (Revue d'Histoire Littéraire, 1919-1921).*

BRUNETIÈRE (F.). — *L'Art et la Morale.* Paris, 1898, in-12.

ERIAU (J. B.). — *Pourquoi les Pères de l'Eglise ont condamné le théâtre de leur temps, s. l. 1914 (Collection Rondel à l'Arsenal).*

LARROUMET (G.). — *Le théâtre et la morale (Revue bleue, 22 oct. 1887, p. 513).*

MARTHA (C.). — *La Délicatesse dans l'Art.* Paris, 1913, in-16.

MAYNARD (M. de). — *Du théâtre et des théâtres, article s. l. n. d. (Collection Rondel).*

REYVAL (A.). — *L'Eglise et le théâtre.* Paris, 1924, in-8

SMITH (E.). — *The theatre, its history and moral tendency (A paper read at the Islington Literary Institution, 2 february 1844).*

STAPFER (P.). — *La Question de l'art pour l'art (Revue Bleue, 22 août; 3, 17 et 24 sept. 1887).*

XII. MEMOIRES ET CORRESPONDANCES

BACHAUMONT. — *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France, depuis 1762 à nos jours, 1777-1789, 31 vol. in-12.* Londres, 1777-1789.

BARBIER, Ed. — *Journal historique et anecdotique du règne de Louis XV.* Paris, 1847-1856, 4 vol. in-8.

BEAUMONT-VASSY (Vicomte de). — *Papiers curieux d'un homme de Cour 1770-1780.* Paris, 1875, in-12.

CAILLOT (A.). — *Mémoires pour servir à l'histoire des mœurs et usages des Français pendant le règne de Louis XVI.* Paris, 1827, 2 vol. in-8.

- CAMPAN (Mme J.). — *Mémoires sur la vie privée de M. Antoinette...* suivis de ses souvenirs, et anecdotes historiques sur les règnes de Louis XIV, de Louis XV et de Louis XVI. Paris, 1822, 3 vol. in-8°
- CLAIRON (Mlle H.). — *Mémoires*, éd. Andrieux. Paris, 1822, in-8.
- COLLÉ (Ch.). — *Journal et Mémoires 1748-1772*, éd. H. Bonhomme. Paris, 1868, 3 vol. in-8.
- EPINAY (Mme d'). — *Mémoires*. Paris, 1863, 2 vol. in-16.
- FARS-FAUSSELANDRY (Vicomtesse de). — *Mémoires ou Souvenirs d'une octogénaire, événements, mœurs et anecdotes 1768-1830*. Paris, 1838, 3 vol. in-8.
- FORMEY (J.). — *Lettres sur l'état Présent des Sciences et des Mœurs*. Berlin, 1759, 2 vol. in-8.
- GRIMM. — *Correspondance Littéraire, philosophique et critique* par Grimm, Diderot, Raynal et Meister, etc., éd. Tourneux. Paris, 1877-1882, 16 vol. in-8.
- HÉZÉCQUES (F. d'). — *Souvenirs d'un page de la cour de Louis XVI*. Paris, 1873, in-16.
- LAUZUN et TILLY. — *Mémoires du Duc de Lauzun et du Comte de Tilly*, éd. Barrière. Paris, 1862, in-18.
- LEKAIN (H. L.). — *Mémoires de Lekain* précédés de réflexions sur cet auteur et sur l'art théâtral, par F. Talma. Paris, 1825, in-8.
- LUYNES (duc de). — *Mémoires sur la cour de Louis XV*, éd. Dussieux et Soulié. Paris, 1860-1865, 17 vol. in-8.
- PACCARD (J. E.). — *Mémoires et Confessions d'un Comédien*. Paris, 1839, in-8.
- PAPILLON DE LA FERTÉ. — *Journal 1756-1780*. éd. Boysse. Paris, 1887, in-8.
- PRÉVILLE et DAZINCOURT. — *Mémoires de Prévile et de Dazincourt*, éd. Cahaisse. Paris, 1823, in-8.

XIII. JOURNAUX

Période consultée

- 1789 *L'Ami du Peuple* (Marat), (1789-1793).
- 1789 *Annales Patriotiques et Littéraires de la France* (Mercier et Carra), (1789-1795).
- 1754 - 1790 *L'Année Littéraire* (Fréron) (1754-1790).
- 1756 - 1790 *Annonces, Affiches et Avis divers* (Querlon), (1752-1784), devenu en 1785 : *Journal général de France*.

- 1789 - 1790 *Bulletin de l'Assemblée Nationale*, (1789-1790).
1760 - 1761 *Le Censeur Hebdomadaire* (Chaumeix et d'Aquin, (1760-1761)).
1759 *La Feuille nécessaire*, (1759).
1755 - 1765 *La Gazette de France*, (1631-nos jours).
1789 - 1790 *La Gazette Nationale, ou Le Moniteur Universel*, (1789-1865) (Panckoucke).
1777 - 1780 *Le Journal de Paris*, (1777-1811).
1754 - 1767 *Journal de Trévoux*, (1701-1767).
1754 - 1791 *Journal de Verdun ou Journal Historique des Matières du Temps*, (1717-1776), puis *Journal Historique et Littéraire*, (1776-1794).
1789 *Journal des Débats et Décrets*, (1789-1797).
1789 - 1790 *Journal des Etats généraux*, (1789-1791).
1755 - 1790 *Journal des Savants*, (1665-1864).
1756 - 1790 *Journal Encyclopédique*, (1756-1794).
1789 - 1790 *Lettres du Comte de Mirabeau à ses Commettants ou Courrier de Provence*, (1789-1791).
1755 - 1760 *Lettres sur les Ouvrages et les Œuvres de piété*, (1754-1758); devenu alors le *Journal Chrétien*, (1754-1764).
1754 - 1790 *Le Mercure de France*, (1724-1791).
1770 - 1778 *Le Nouveau Spectateur, ou Examen des Nouvelles pièces de théâtre* (Le Prevost d'Exmes), (1770-1775), devenu en 1776 le *Journal de Théâtre* (F. de Méricourt).
1755 - 1762 *Nouvelles Ecclésiastiques*, (1728-1803).
1758 - 1761 *Observateur littéraire* (La Porte), (1758-1761).
1789 - 1790 *Le Point du Jour* (Barère), (1789-1791).
1789 - 1790 *Les Révolutions de Paris*, (1789-1794).
N° 3 - 1789 *Sottises de la Semaine*, (1789).
-

INDEX DES AUTEURS CITÉS

Les chiffres suivis d'une *n* indiquent que le nom figure au bas de la page en note. Les journaux et ouvrages anonymes ou collectifs sont en italique. Lorsqu'un auteur est cité plusieurs fois, les chiffres gras renvoient aux pages les plus importantes.

- Albert, 26 *n*.
 Alembert (d'), 59, 63, 64 65, 67, 98, 126, 139-140, **141-145**, 175, 384.
 Alméras (d'), 180, 288 *n*.
Ami du Peuple (l'), 374.
Année Littéraire (l'), 37, 43, 55, 108-109, 124 *n*., 127, 136, 152, 162, 183 *n*., 330-331.
Annonces, Affiches et Avis Divers (Querlon), 108, 121 *n*., 134 *n*.
Apologie de Gresset, 152-153.
 Aristote, 1, 221.
 Armand, 306 *n*.
 Arnaud (B. d'), 248.
 Aubignac (d'), 8.
 Aude (Chev. J.), 375-376.
 Ayres (Miss), 99 *n*.
- Bachaumont, 180, 181 *n*., **212**, 229, 230, 250 *n*., 287, 289-290, 330, 333 *n*., 338.
 Barbier, 133.
 Bastide (de), 46.
 Beaudouin, 99 *n*., 104 *n*.
 Beaulieu (H.), 290 *n*.
 Beaulieu (l'acteur), 365.
 Beaumarchais, **241-245**, 247-248, 269, 273, 274-275, 325, **329-333**, 377, 391.
 Beaumetz, Briois (de), 370-371.
 Beaumont (Mgr de), 211, 212, 213, 220, 257, 288, 333.
 Beauteville (Chev. de), 104.
 Béclard, 35, 48 *n*., 245 *n*.
 Bédier, 90 *n*.
- Belin, 154 *n*.
 Bellecour, 226.
 Berlier, 204.
 Berquin, 312 *n*.
 Besplas (Abbé Gros de), **252-254**, 255, 267.
 Bœuf (le), 163-164.
 Boissy-Desprez (de), **39-42**, 45, 46, 51, 57, 89, 92, 93, 134-136, 208, 257-258, 299, 313-314, 322.
 Bossuet, **11-12**, 14, 39, 88, 92, **93-96**, 253, 302, 384.
 Bourquin, I-IV, 8 *n*., 14, 17 *n*., 18 *n*., 34, 38.
 Bouyon (Abbé B. de), **362-365**.
 Bretonne (Restif de la), **265-273**, 281, 310, 311-312, 339, 393.
 Brizard, 226, 346, 351.
 Brunel, 7 *n*., 101 *n*.
 Buffenoir, 107 *n*.
 Buzonnière (Nouel de), **236-241**, 243, 245, 269, 391.
- Caffaro (le P.), **11-12**, 173, 202, 384.
Cahier de Doléances, Remontrances et Instructions de l'Assemblée de tous les ordres des Théâtres royaux de Paris, **347-348**.
Cahiers Plaintes et Doléances de MM. les Comédiens Français, **348-350**.
 Caillot, 286.
 Cain, 290 *n*.
 Campigneulles (Thorel de), 57

58, 134, 234-235, 245, 269, 391.

Caraccioli (L. de), 249-250.

C. D. L. Questions sur l'état des Comédiens français, 361-362.

Censeur Hebdomadaire (le), 164 n.
Chapelain (le P.), 255.

Charpentier, 250-251.

Chaudon (Dom L.), 297-298.

Chénier (M. J. de), 359-361.

Chevrier (de), 37-38, 182.

Cicéron, 2, 41.

Clairon (Mlle), 181 n., 186-187, 192, 195, 202, 213, 220, 226, 227, 228, 230, 231.

Claretie, 180, 288 n.

Clermont-Tonnerre (Comte de), 365, 366, 367-368.

Collé, 151-152, 181, 183, 225-226, 230, 288, 304.

Collier, 19.

Les Comédiens Commandants, 351-352.

Constant (Mme de), 102.

Conti (Prince de), 10, 91, 93.

Corneille, 73, 115, 122, 207, 216, 258.

Courrier de Province (le), 374.

Courtois, 99 n.

Crébillon, 72, 122, 125, 144, 211.

Créqui (Marquise de), 106-107.

Croisi (du), 376-377.

Cubières (Chev. de), 326-327.

Dacier, 16-17, 132.

Dains (Me), 191-192, 195.

Dancourt, 158-161, 168-171, 177, 197.

Dangeville (Mlle), 365.

Dazincourt, 181-182, 282-283, 377.

Desessarts, 312.

Desforges, 339-343.

Desmoulins, 353.

Destouches, 21-22, 36, 123, 268-269.

Diderot, 47-56, 58, 59, 97, 222, 242, 248, 251-252, 263, 267, 273, 280, 285.

Dubos (l'Abbé), 19, 31, 114, 132.

Ducros, 52 n.

Dulaac, 308-309.

Dussane, 8 n, 312-313, 350, 368.

Encyclopédie (l'), 30-33, 35, 36, 63, 64-65, 105, 154, 396-398.

Epinay (Mme d'), 55.

Estrée (d'), 180, 288 n.

Etienne, 375.

Evénements Remarquables et Intéressants, 377-380.

Fagan, 30.

Faguet, 86 n.

Falbaire (Fenouillot de), 243 n., 248.

Fars-Fausselandry (Vicomtesse de), 182.

Favart, 255-256.

Feller (Xavier de), 315-321, 323.

Feuille Nécessaire (la), 154 n.

Fleury (. J. de), 154, 192.

Fontaine, 34, 35-36, 94.

Fontanelle, 338-339.

Formey, 106, 154.

Fourneaux, 153.

Fournel, 365, 366.

Frey de Neuville (le P.), 300.

Gacon 13.

Gaiffe, 51.

Garnier, 332-234, 235, 391.

Gaudon, 185.

Gazette de France, 134.

Genlis (Comtesse de), 312 n.

Geoffroy, 327-329, 393.

Gérard (l'Abbé), 291-297, 318, 392.

Goncourt (E. de), 224 n.

Graville (Graillard de), 177-178, 197.

Gresset, 123, 146-154, 220, 386.

Grimm, 55-56, 59, 111, 136, 151, 158, 198 n., 224, 225, 226, 248-249, 255-257.

Guéant (Mlle), 133.

Hallays, 329 n.

Hannetaire (d'), 283.

Hazard, 90 n.

Helvétius, 105, 154, 155, 386.

Homère, I.

Influence de la Révolution sur le Théâtre Français, 350.

Jaucourt (Chev. de), 30, 31.

Jean (de), 164-165.
 Joly (Le P. J. R.), 1 n., 205-209, 211, 254-255, 293-294, 387.
Journal Chrétien (le), 44.
Journal de Paris, 342, 373.
Journal de Théâtre, 305-312.
Journal de Trévoux, 44, 107, 153.
Journal de Verdun, 44, 45, 136, 153, 257-258, 299, 323 n.
Journal des Beaux-Arts, 258.
Journal des Savants, 299.
Journal Encyclopédique, 42-43, 56, 109-111, 150-151.
Journal Historique et Littéraire, 315-321, 330, 333, 337.
 Juigné (Mgr de), 332-334.

La Chaussée (de), 21-22, 36, 52, 123.
 La Ferté (de), 181, 230.
 Languet, 22.
 Larroumet, 2 n., 6 n., 9 n.
 Laval, 123-127, 385.
 Laya, 355-357, 380, 394.
 Lefranc de Pompignan, 27, 37, 339.
 Lekain, 63, 192, 226, 227, 338, 376.
 Lemaitre, 65 n.
 Lenient, 47 n., 54 n.
Lettre à Mlle Clairon, 201-204.
Lettre à M. Gresset, 153.
Lettre du Chevalier M... à Milord K..., 227.
Lettre d'un Marchand... à M. de Boissy, 136-139.
Lettres d'un Solitaire sur le théâtre, 323-326.
 Lezay Marnézia (Marquis de), 371.
 Lion, 171.
 Luc (de), 98, 399-401.
 Lyonnet, 124 n., 306 n.

Mahy (l'Abbé), 30, 173.
 Mann (Abbé), 314 n., 321-322, 323.
 Marin, 256, 388.
 Marin (R. P. M. A.), 196.
 Marmontel, 30, 31-32, 106, 112-121, 131, 141, 175, 221-222, 237, 246, 384, 385.
 Martainville, 375.
 Massillon, 16, 92-93.

Maugras (G.), 9 n., 12, 28 n., 61 n., 62 n., 102, 104 n., 183, 224, 338, 346, 351, 366.
 Maury (l'Abbé), 368, 370.
 Mauvillon, 246-247.
Mémoire pour les Comédiens Français, 353-355.
 Mercier, 273-279, 281, 326, 391.
Mercure de France, 45-46, 180, 342, 343.
Mercure Historique et Politique de Bruxelles, 373.
 Mézières (Marquis de), 162-163.
 Mézières (l-A. M. de), 102.
 Mirabeau, 351, 371-372, 374, 378, 380.
 Moissy (Mouslier de), 263-265.
 Molé, 226, 227, 230, 257, 313, 381, 388.
 Molière, 9-10, 17, 45, 73-75, 87, 93, 115-117, 125-126, 129, 144-145, 160, 194, 208, 216, 219, 237-238, 268, 276, 325, 328, 330-331, 387.
 Monnier, 61 n.
 Morley, 53-54.
 Mornet, 286 n.
 Mothe (de la), 186, 187-192, 205, 209, 212, 220, 387, 388.
 Mouhy (Chev. de), 315.
 Moulton (le Pasteur), 101.

Napoléon I^{er}, 382.
 Neufchâteau (F. de), 282, 336.
 Nicole, 8-9, 92.
 Nicolet, 288-289.
 Nougaret, 259-261, 269, 281.
Nouvelles de Paris, 373.

Oberkirch (Baronne d'), 330.
Observateur Littéraire (l'), 108, 151, 165.
 Olagnier, 3, 5 n.
 Ollivier, 24 n.
 Orléans de la Mothe, 149.
 Ovide, 2, 41.

Paccard, 287 n., 380-381.
 Palissot, 65, 283-284, 393.
 Parisis (l'Abbé), 334 n.
 Perey, 61 n., 104 n.
 Petit de Julleville, 52 n.
 Piron, 150.

Platon, I, **86-87**, 222.
Point du Jour (le), 375.
Porée (le P.), 21.
Pougin, 290 n.
Pouille (l'Abbé), 300-301.

Rabelleau, **261-263**, 270.
Racine, 9, 11, 72, 76, 122, 144, 207.
Ramponneau, 185.
Réflexions d'un Bourgeois du District de St-André des Arts, 352.
Réflexions sur la Garde Bourgeoise, 358-359.
Regnard, 75.
Revue d'Histoire Littéraire I n., II.
Riccoboni, 22, 26-27, 35, 39, 42, 89, 91, 94, 157, 236, 267.
Richard (le R. P.), **209-211**, 293-294, 387.
Robespierre, 368-369.
Robinet, 204, 222.
Rochemont (de), 99-100.
Røderer, 365-366.
Rousseau, 59-60, 62, 63-64, **65-111**, 112, 113, et 114-121 *passim*, 125, 127, 131, 135-136, 139, 143, 149, 157, 162, 163, 173-174, 177, 178, 197, 222-223, 235, 240-241, 245, 249, 267, 274, 277, 279, 294-297, 302, 303, 311, 327-329, 336, 353, 355-356, 358-359, 370-371, 378, 382, 383-384, 385, **389-395**.

Saint-Albine (de), 29, 199.
Saint-Aubin, 343-346.
Saint-Cyr, 139-141, 163.
Saint-Lambert, 258-259.
Saint-Marc Girardin, 10.
Saint-Martin (de), 13.
Saint-Pierre (de), 19-20, 26, 166, 269.
Sarrazin, 100.

Sautour (de), 20-21.
Scudéry (de), 7.
Secousse, **165-167**, 177, 207, 386.
Sedaine, 248.
Sénèque, 2.
Soanen (le P.), 11.
Solon, 41.
Soret, 45.
Sottises de la Semaine, 374.
Suard, 343.
Sulzer, 30, 31 n.

Terrasson (l'Abbé), 17-18, 19, 21, 132.
Thomas (Saint), 5-6, 135, 227.
Tilly (comte de), 287.
Tour (Abbé B. de la), **214-220**, 293-294, 387.
Tourneux, 51 n.
Trébuchet, **154-158**, 166-167, 177, 207, 386.
Tremblay (du), 17-18.
Tronchin (Dr), 62, 63, 100, 102, 338.

Vallette, 62 n., 64, 81 n.
Vérité sur la Comédie (la), 301-305.
Vernes, 65 n., 102.
Vernet, 100-101, 104 n.
Vernon, 198-201.
Vienne, 289.
Villaret, **127-132**, 141, 143.
Villemain, 4 n., 105.
Voltaire, **22-26**, **28-29**, 35, 38, 47, 48, 62-63, 64, 65, 67, 72, 77, 97, 102, 103-104, 115, 128, 142, 150, 171-172, 176, 185, 190, **192-196**, 205, 206, 213, 214 n., 216, 223, 224, 227, 228-229, 285, 328, 336, 376.

Welschinger, 366.
Wogue, 150 n.

Ximènes (Marquis de), 121-123,
Yart (l'Abbé), 27.

Vu, le 9 décembre 1929
Le doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris

H. DELACROIX.

Vu et permis d'imprimer
Le Recteur de l'Académie de Paris.

S. CHA TY.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	V-VIII
Introduction. — La Controverse sur la moralité du Théâtre en France avant 1754.....	1
Chapitre I. — Suite de la Querelle 1754-1758.....	37
Chapitre II. — La Lettre à d'Alembert, 1758.....	59
Chapitre III. — La Querelle autour de la Lettre à d'Alembert, 1758-1761	112
Chapitre IV. — La Controverse sur la situation sociale des Acteurs, 1761-1766	179
Chapitre V. — Tentatives de Réforme, 1766-1773.....	232
Chapitre VI. — Mouvement de Réaction, 1774-1785.....	285
Chapitre VII. — La Question de la Condition Sociale des Acteurs, 1785-1789	336
Conclusion	383
Appendice I. — Article Genève du VII ^e vol. de l'Encyclopédie. Paragraphe sur le théâtre	396
Appendice II. — J. Fr. Deluc. Remarques sur l'article Genève dans l'Encyclopédie qui traite de la comédie et des comédiens	399
 Liste des ouvrages consultés	 403
I. — Liste chronologique des ouvrages polémiques 1754-1790	403
II. — Etudes sur Voltaire	411
III. — — l'Encyclopédie	411
IV. — — Diderot	411
V. — — Gresset	412
VI. — — Beaumarchais	412
VII. — — Mercier	412
VIII. — — La Lettre à d'Alembert	412
IX. — Etudes sur le Théâtre et sur les acteurs au XVIII ^e siècle	414
X. — Etudes générales sur le XVIII ^e siècle.....	416
XI. — Etudes sur la Valeur morale du Théâtre	418
XII. — Mémoires et Correspondances	418
XIII. — Journaux	419
 Index des auteurs cités	 421
Table des Matières	425

ERRATA

- Page 8, note 2, *au lieu de* aillants, *lire* saillants.
Page 10, ligne 8, *au lieu de* tiré, *lire* tirée.
Page 16, ligne 6, *au lieu de* e, *lire* et.
Page 30, ligne 25, *au lieu de* ulzer, *lire* Sulzer.
Page 42, ligne 2, *au lieu de* urgation, *lire* purgation.
Page 54, note 1, *au lieu de* vertues, *lire* virtues.
Page 55, ligne 8, *au lieu de* 'âme, *lire* l'âme.
Page 58, ligne 16, *au lieu de* au ait, *lire* aurait.
Page 63, ligne 8, *au lieu de* Le Kain, *lire* Lekain.
Page 84, ligne 4, *au lieu de* 'amour, *lire* l'amour.
Page 135, note 1, *lire* Lettre de M. le Chevalier de ***, p. 35.
Page 166, note 1, *au lieu de* J. E. Secousse, *lire* J. Fr.
Page 190, note 2, *lire* pp. 254-255.
Page 204, ligne 25, *au lieu de* E, *lire* En.
Page 220, note 1, *au lieu de* voi, *lire* vol.
Page 224, note 2, *au lieu de* rapporus, *lire* rapports.
Page 225, ligne 18, *au lieu de* es, *lire* les.
Page 242, note 1, *au lieu de* d'Hellyi, *lire* d'Heylli.
Page 255, ligne 12, *au lieu de* ivrer, *lire* livrer.
Page 286, ligne 5, *au lieu de* Debelloy, *lire* De Belloy.
Page 294, note 1, *au lieu de* prncipal, *lire* principal.
Page 327, ligne 27, *au lieu de* fair, *lire* faire.
Page 330, note 1, *au lieu de* d'Hellyi, *lire* d'Heylli.
Page 361, note 1, *au lieu de* Chenier, *lire* Chénier.
Page 374, ligne 10, *au lieu de* Province, *lire* Provence.
Page 405, ligne 2, *au lieu de* Journa, *lire* Journal.
Page 408, ligne 29, *au lieu de* 376, *lire* 367, et supprimer 1^{er} août 1776,
vol. II, pp. 2-10.
Page 409, ligne 16, *au lieu de* d'Hellyi, *lire* d'Heylli.
Page 412, ligne 11, *ibid.*
Page 418, ligne 32, supprimer 1777-1789.
Page 421, ligne 14 de la colonne à droite, *au lieu de* I-IV, *lire* V-VIII.
Page 424, ligne 15 de la colonne à gauche, *au lieu de* In, II, *lire* Vn, VI.
-

IMPRIMERIE J. BIÈRE

18-20-22, RUE DU PEUGUE

B O R D E A U X

1930
